

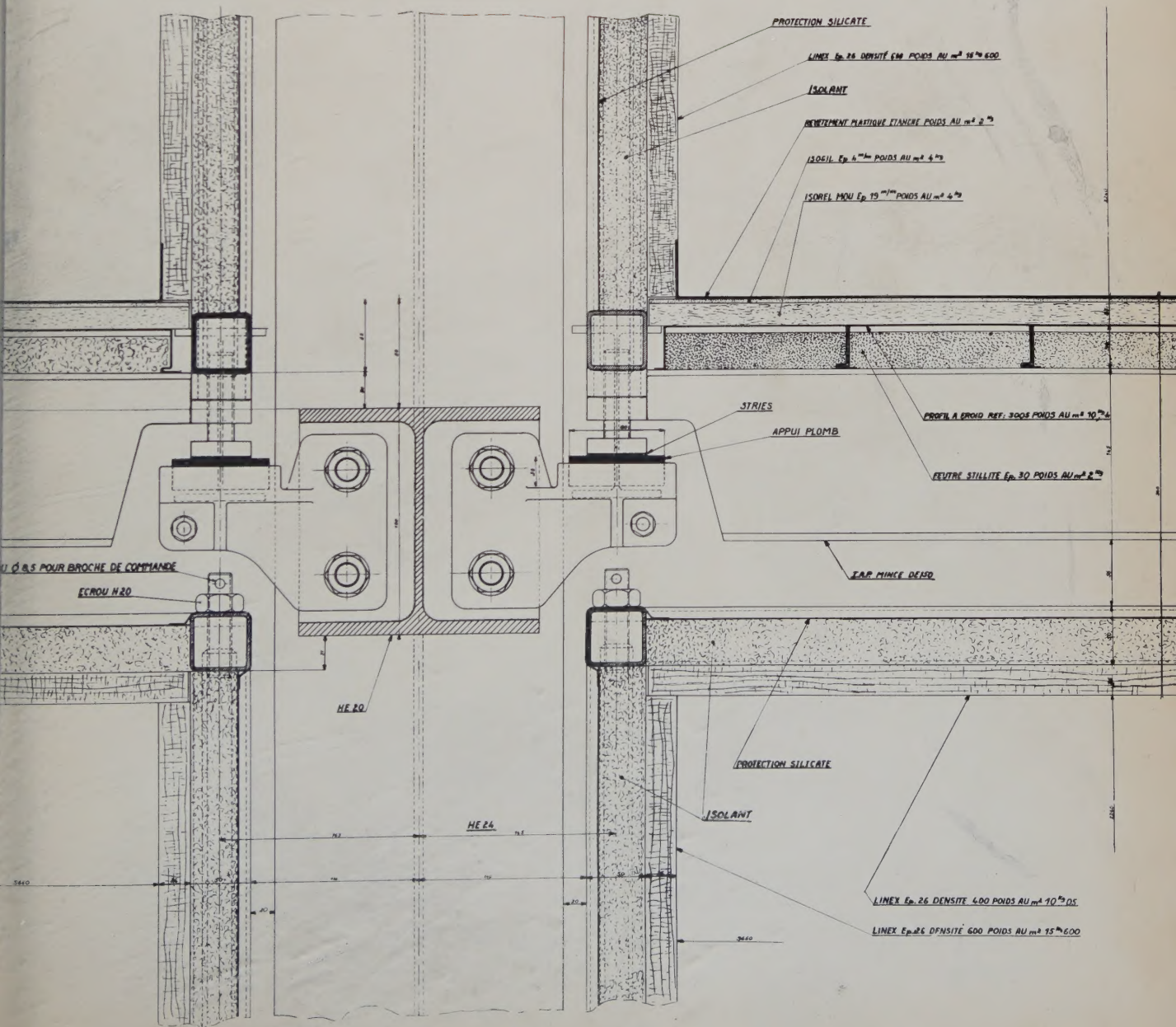


UNIVERSITY OF ILLINOIS  
LIBRARY

FEB 9 1961

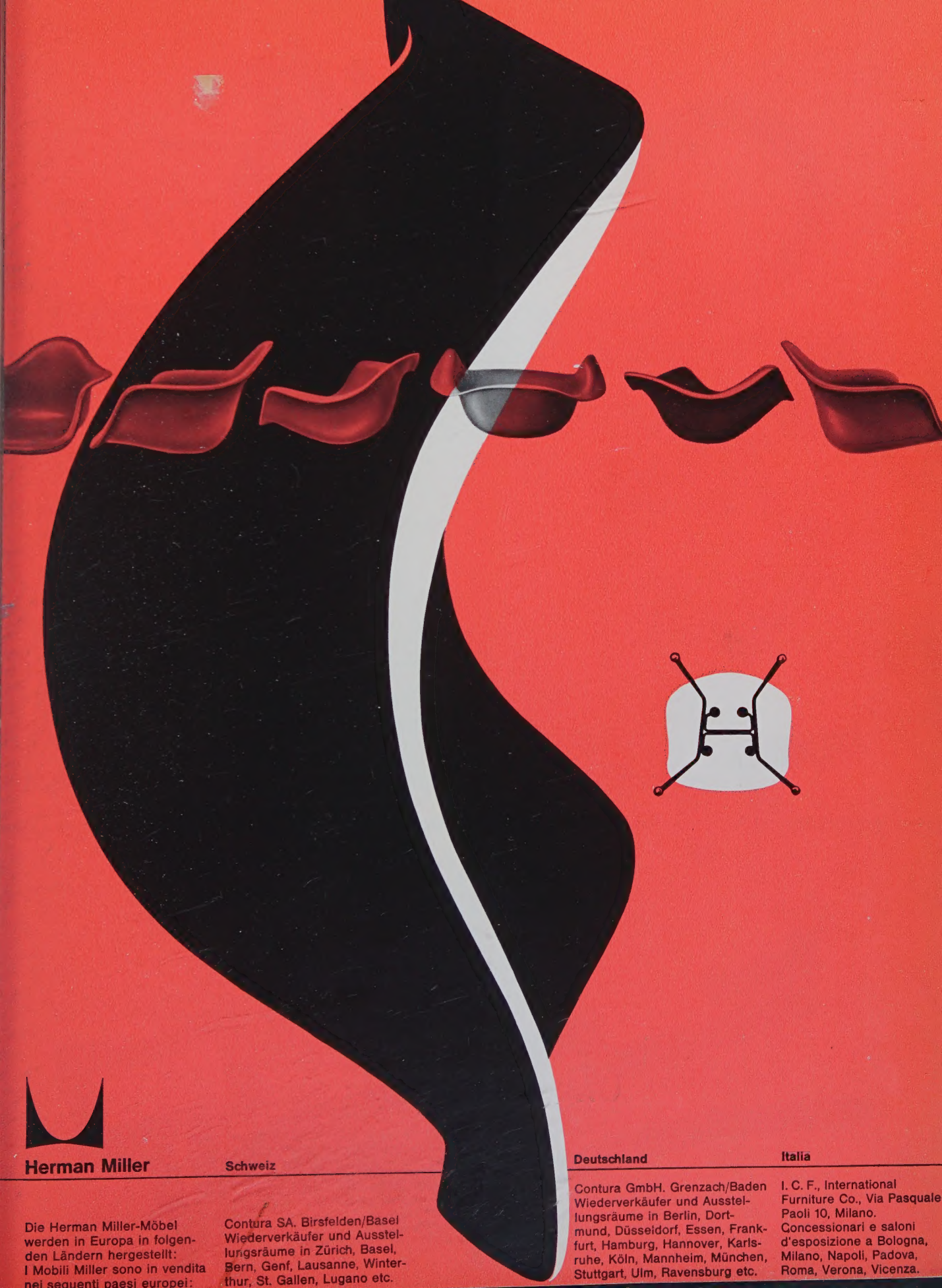
# CHICAGO

## Zodiac 7









**Herman Miller**

**Schweiz**

Die Herman Miller-Möbel werden in Europa in folgenden Ländern hergestellt: I Mobili Miller sono in vendita nei seguenti paesi europei:

Contura SA, Birsfelden/Basel Wiederverkäufer und Ausstellungsräume in Zürich, Basel, Bern, Genf, Lausanne, Winterthur, St. Gallen, Lugano etc.

**Deutschland**

Contura GmbH, Grenzach/Baden Wiederverkäufer und Ausstellungsräume in Berlin, Dortmund, Düsseldorf, Essen, Frankfurt, Hamburg, Hannover, Karlsruhe, Köln, Mannheim, München, Stuttgart, Ulm, Ravensburg etc.

**Italia**

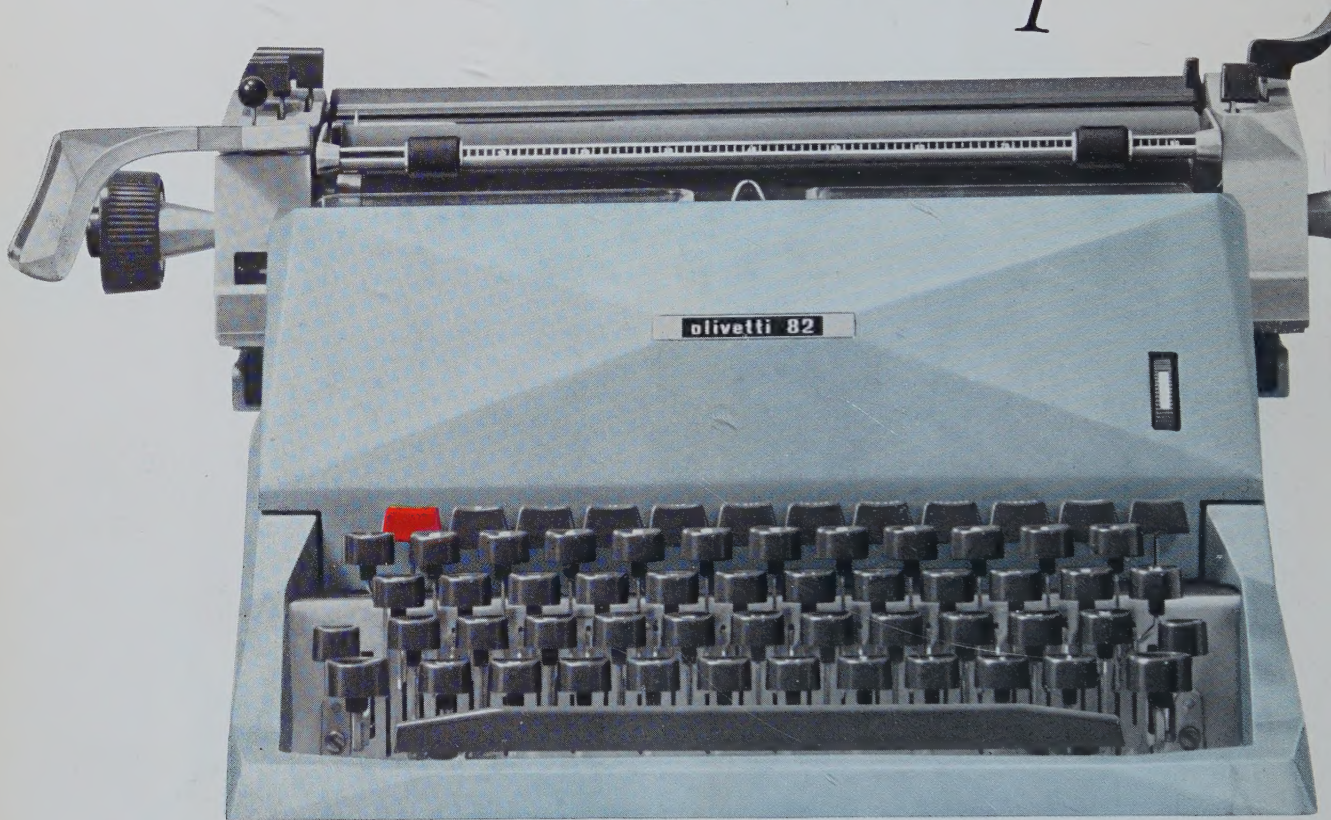
I. C. F., International Furniture Co., Via Pasquale Paoli 10, Milano. Concessionari e saloni d'esposizione a Bologna, Milano, Napoli, Padova, Roma, Verona, Vicenza.



# olivetti

*The new typewriter with integrated carriage*

## 82 Diaspron



In the series of machines, different in purpose, the same in quality, from portable to electric, that Olivetti produces for mechanical writing, a new typewriter, with integrated carriage, takes its place.

To office work, daily and continuous, the Olivetti 82 Diaspron contributes with the clear precision of its characters, the solidity and durability of its construction, numerous uses, swift writing and the simple elegance of its form.



### *Olivetti 82 Diaspron*

Automatic margin stops and paper bail  
Progressive acceleration typebar action  
Decimal or automatic tabulator  
Ball-bearing carriage return system  
Seven-position touch tuning device  
Four graduated scales  
Cellular frame  
Removable casing  
Six different carriage lengths.







PEN für jedes Büro.  
Dieses elementarste Programm ist zugleich das allgemeinste: Es lässt sich aus Elementen in beliebiger Vollständigkeit zusammenstellen.

DHS 300 im Büro des Chefs.  
Diese spezielle Stellung im Zentrum aller drei Holzäpfelprogramme verlangt spezielle Vollendung: DHS 300.

DHS 30 am Platz des Anspruchsvollen.  
Im Bereiche wichtiger Aufgaben wird das Büro mehr als blosser Arbeitsplatz: Es wird zum Lebensraum.

PEN for every office.  
This programme is at once the simplest and the most richly potential. Any desired combination of the elements is a whole in itself.

DHS 300 for the Director's Office.  
The central position among Holzäpfel's programmes demands the special care given to the perfecting of - DHS 300.

DHS 30 for persons of taste.  
Where big decisions are everyday matters, the place of work becomes something more than a mere office: it becomes a living environment.

PEN per ogni ufficio.  
Questo tipo di mobilio, costituito di diversi elementi permette di arredare l'ufficio nel modo desiderato.

DHS 300 per il capufficio.  
Una posizione speciale richiede una sistemazione speciale: DHS 300.

DHS 30 per i più esigenti. Per chi deve assolvere compiti più impegnativi, l'ufficio non è un semplice posto di lavoro, ma un posto di soggiorno.

Christian Holzäpfel KG  
Ebhausen/Württemberg  
Bundesrepublik Deutschland

Christian Holzäpfel KG  
agencies all over the world,  
addresses through Holzäpfel KG

Christian Holzäpfel KG  
rappresentata in Italia da:  
A. Sciolari Spa, Roma e Milano

Gerstner+Künter

PEN

DHS 300

DHS 30

Es gibt viele Büromöbelprogramme. Die Erkenntnis, dass erst das Genormte Variationen erlaubt und somit eine Vielzahl von Zwecken zu erfüllen versteht, setzt sich durch. Die grundsätzliche Lösung dieses Problems ist also angedeutet, jedoch die Realisation bringt erst das Holzäpfelmöbel: Die drei Büromöbelprogramme der Holzäpfel KG sind in ihrer Vollständigkeit und Eleganz einzigartig.

There are plenty of office furniture programmes... New ideas are in the air: the norm admits of variations, allows the fulfilment of a multitude of different purposes. The basic thinking has been done, but the turning of fresh thought into reality has been the exclusive work of Holzäpfel furniture: the tasteful perfection of the three Holzäpfel programmes makes them unique in the field.

Esistono diversi tipi di arredamento per ufficio. Bisogna anzitutto riconoscere che nel campo del mobilio esistono molto possibilità di variazione, in modo da poter soddisfare ogni esigenza. Con il mobile Holzäpfel il problema principale è risolto: i tre tipi di mobili per ufficio creati dalla Holzäpfel KG sono unici per la loro completezza ed eleganza.



us les 1000 éléments  
de et les 4500 m<sup>2</sup>  
ois amovibles de cet  
ole, il a été utilisé.

système  
ller

R S.A. - Bâle-Suisse

Fenêtres à pivots de 185 cm de largeur sur 260 cm de hauteur, complètement isolées; vantail à trois battées garantissant l'étanchéité.

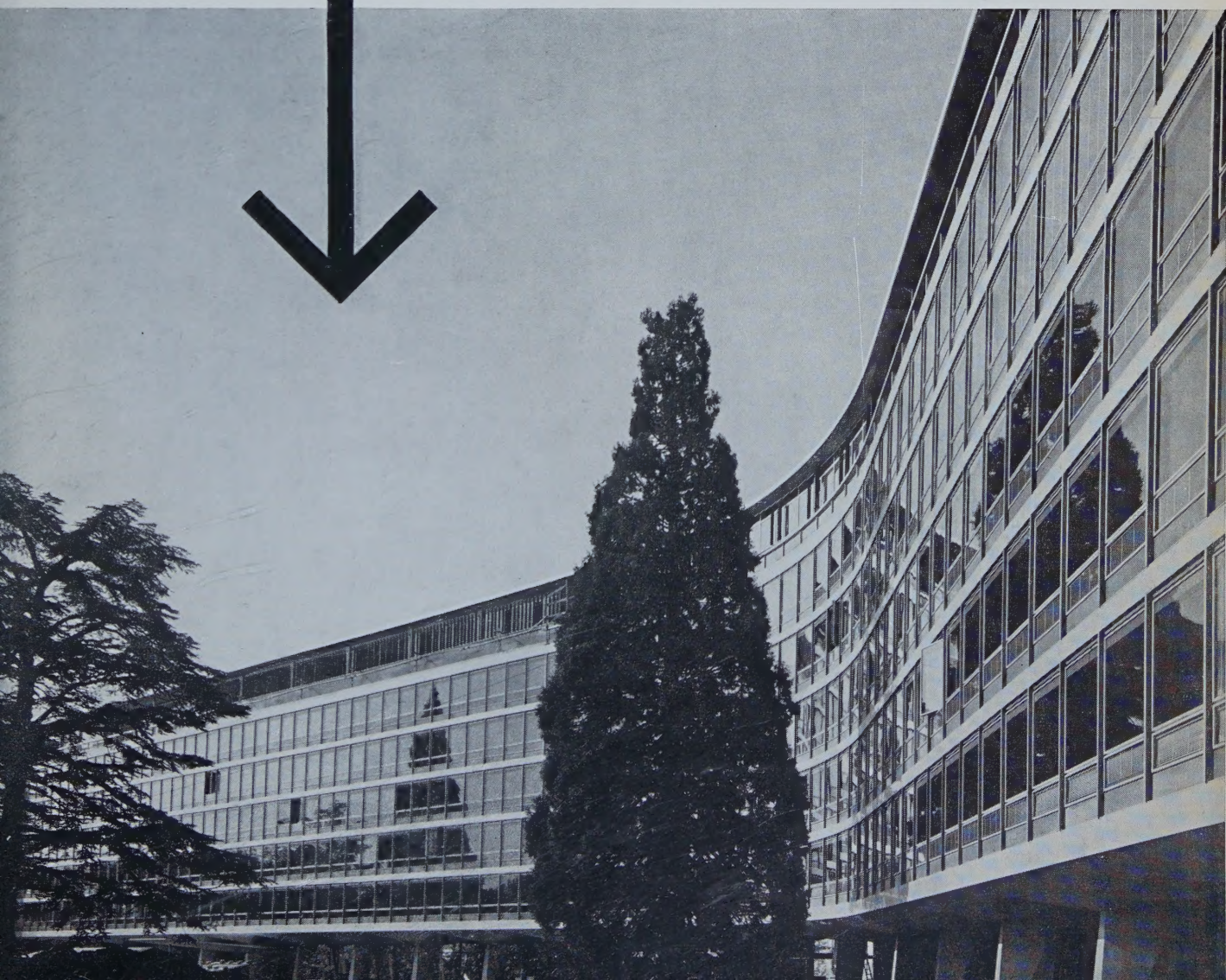
Parapets en métal isolé, rhabillé d'aluminium gris éloxé ménageant un canal pour air conditionné, lignes électriques et téléphoniques

Stores à lamelles à descente automatique, entre les deux glaces.

Brise-soleil en aluminium horizontaux et verticaux; portée de 120 cm de large, lames verticales de 25 cm de large.

Parois amovibles avec excellente isolation phonique.

**Koller**






# Altimani cliché

milano - via monviso, 41

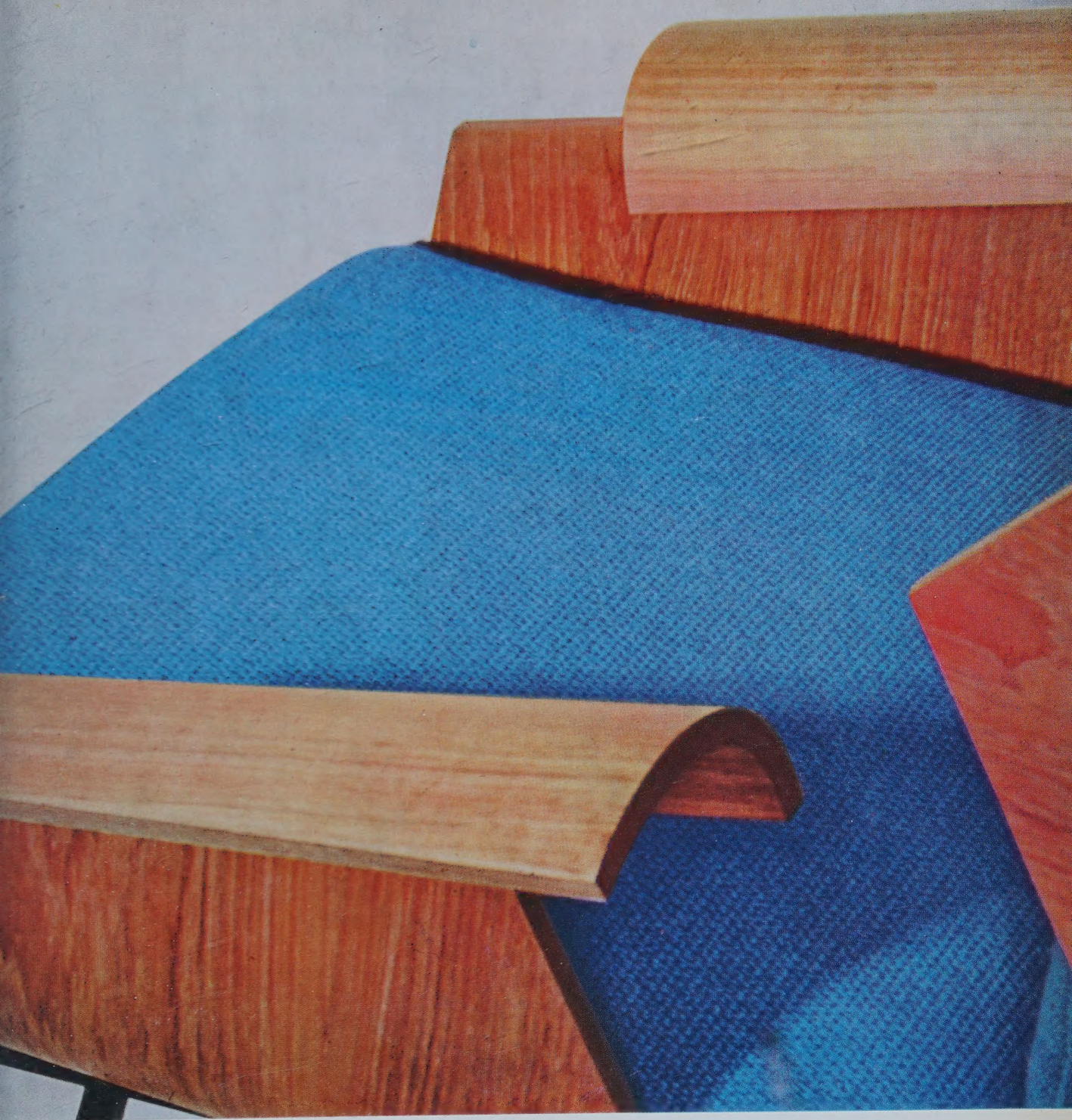
tel. 344.137 - 344.138 - 344.139 - 344.170



Altimani non solo offre clichés, ma servizi:  
che si inseriscono nella vita grafica, grazie  
alla costante collaborazione dei suoi tecnici,  
che aiutano alla migliore formulazione dei  
quesiti e all'utilizzazione dei risultati.

L'editore, il grafico, il tipografo, i ministeri,  
le università, gli istituti scientifici, gli istituti  
di credito, le scuole, i servizi pubblici, le  
industrie meccaniche, elettriche, metallur-  
giche, chimiche, tessili, alimentari, i servizi  
di pubblicità e stampa sono alcune delle  
categorie e degli enti cui è destinato il  
contributo dei clichés Altimani.





## **forma**

MOMPIANO (Brescia)  
Via Lama - tel. 54020

mobili  
tessuti

forniture  
per arredamento



# Going to Finland?



Going to enjoy real Finnish hospitality?  
Then, for sure, you must have thought of

***FINNAIR***

one of the airlines that helped build aviation.  
Thirty-seven years of experience in commercial  
flying at your personal service.



# ***FINNAIR***



# Les papiers peints

# Le Corbusier - **Salubra**

C'est en 1932 que Le Corbusier créa la première collection de papiers peints Salubra qu'il baptisa „Le clavier des couleurs". Il en écrivit personnellement le commentaire, dans lequel il décrit très clairement sa conception de l'emploi des couleurs pour les papiers peints. Voici, entre autres, ce qu'il dit:

„Salubra est la peinture à l'huile en rouleaux. Les papiers peints Salubra résistent à la lumière et sont lavables. Au lieu d'étendre plusieurs couches de peinture sur les parois et les plafonds dans l'atmosphère d'un chantier bruyant et poussiéreux, on peut désormais procéder en dernier lieu et en toute quiétude à la pose de la peinture à l'huile en rouleaux.

A l'architecte, toujours plus ou moins à la merci d'une malfaçon d'un ouvrier-peintre, Salubra offre une grande tranquillité, assurant avec une proportion d'huile et de couleur toujours exacte, une qualité constante de ton et de matière.

Le choix des couleurs ne se fait plus au milieu du fracas et des incommodités d'un chantier. Grâce à la „peinture à l'huile en rouleaux", il se fait avec sécurité, posément, dans un recueil raisonné d'échantillons qui sont les morceaux même de l'exécution."

— C'est ainsi que s'exprima Le Corbusier en 1932.

Le Corbusier a, de tout temps, milité en faveur de la pureté et de l'esthétique des matériaux. Si, bien que sollicité aux quatre coins du monde, il trouve aujourd'hui le temps de créer une nouvelle collection Salubra, cela démontre l'importance qu'il accorde aux papiers peints et constitue une preuve des expériences concluantes faites avec Salubra.

Demandez à voir chez votre fournisseur la collection Le Corbusier-Salubra 1959 ou écrivez directement pour la documentation complète à

**Salubra S.A., Fabrique de papiers peints,  
Bâle/Suisse.**

papiers Salubra-Le Corbusier, Dessin: „Marbre I" 4322 B, Uni 4320 F





Les autres dessins de la collection Le Corbusier-Salubra offrent à l'architecte et à l'ensemblier une analogie souple à l'usage.

**Salubra S.A., Bâle/Suisse.**







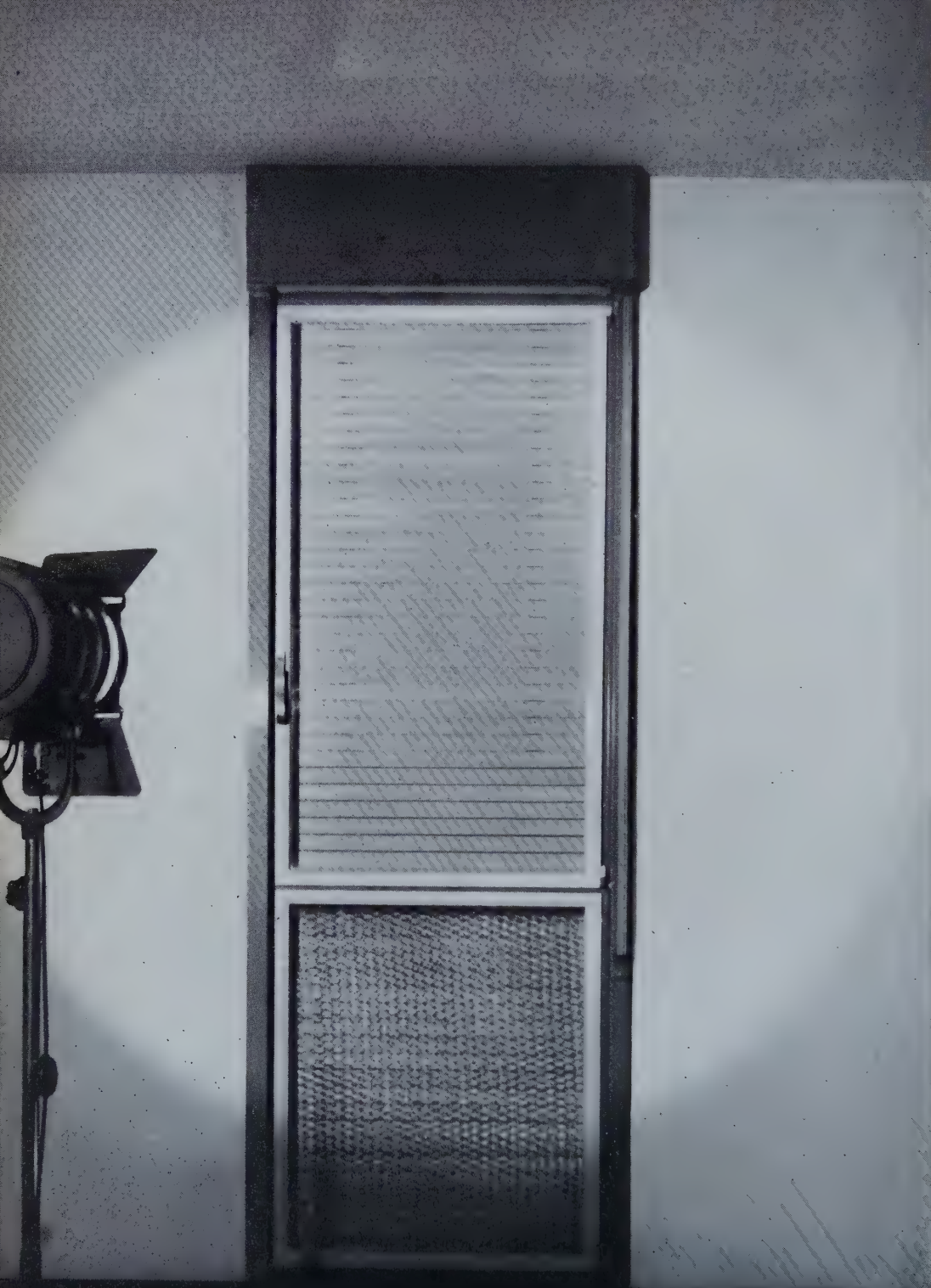
# CARPANO PUNT<sub>E</sub>MES

Milano. « Il cantinone », a metà fra il Ducmo e la Scala, nell'antico vicolo dei magnani (stagnai). Lo frequentano studenti e operai, gli alpini e gli orchestrali del Teatro. Specialità, i vini tipici italiani e i vermuth Carpano e Punt e Mes.

foto Libiszewski



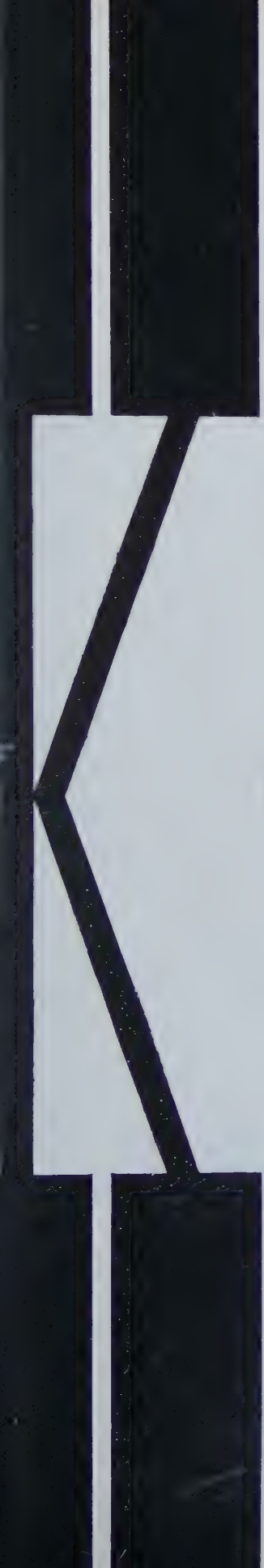




**secco**

SERRAMENTI  
METALLICI  
TREVISO  
VIALE MONFENERA 6





LA KNOLL INTERNATIONAL ITALY ANNUNCIA L'ADOZIONE, PER ALCUNI  
SUOI TESSUTI, DEL TRATTAMENTO ANTIMACCHIA "SCOTCHGARD"® DELLA  
3M. I PRINCIPALI PROBLEMI DI MANUTENZIONE DI DIVANI E POL-  
TRONE VENGONO COSÌ RISOLTI RADICALMENTE APRENDO NUOVE  
PROSPETTIVE NELLA COMBINAZIONE DEI COLORI NELL'ARREDAMENTO.

## **KNOLL INTERNATIONAL ITALY**

LA KNOLL INTERNATIONAL OFFRE, OLTRE AI SUOI TESSUTI, UNA COMPLETA COLLEZIONE DI MOBILI STUDIATI PER L'ARREDAMENTO DI ABITAZIONI, ALBERGHI E UFFICI.

### **SHOWROOMS:**

MILANO - Piazza Belgiojoso, 2

ROMA - Vicolo Orto di Napoli, 10

### **RIVENDITORI:**

BARI - BERGAMO - BOLOGNA - BOLZANO - CORTINA D'AMPEZZO  
COSENZA - FERRARA - NAPOLI - PALERMO - SAVONA

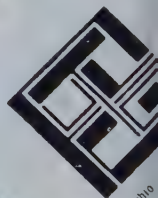


prodotti coi migliori marmi italiani

**FULGET** rivestimenti e pavimenti  
brevettati dei fratelli Capoferri  
direzione amministrazione: Ber  
via Maglio del Lotto 24  
cas. post. **154** - tel. **474**  
c.c.i.a. **64161**  
telegrammi Fulget B



Fulget - Bergamo



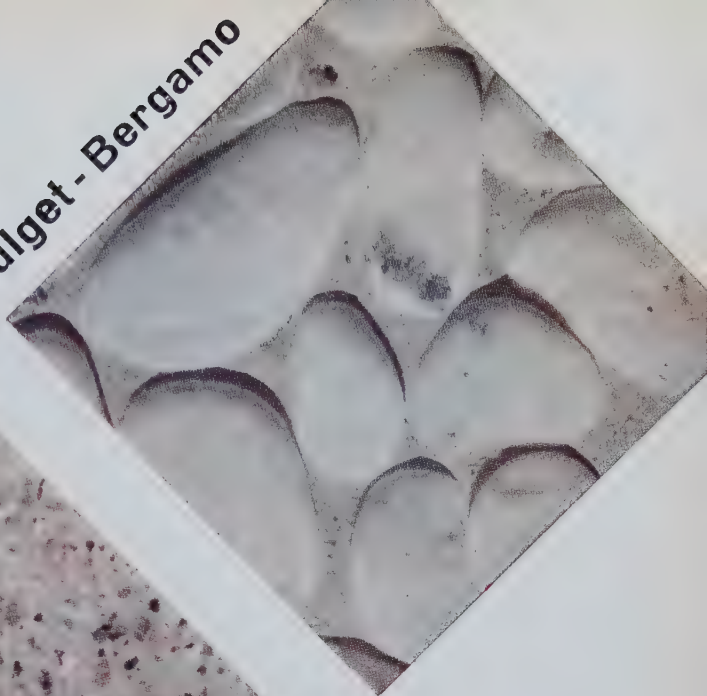
marcio  
110/2





**rivestimenti sferoidali in marmo**

**Fulget - Bergamo**



**brevettati in tutto il mondo**



# Per la prima volta in Europa la vasca che ha rivoluzionato l'edilizia americana



## Zoppas



Queste gigantesche presse possono stampare ogni giorno 1000 vasche da bagno. Negli stabilimenti Zoppas, si producono anche i famosi frigoriferi "Fuoriserie 60", Cucine, Grandi Impianti, Lavatrici e Stufe.

La più grande industria italiana di apparecchiature per la casa, per il ristorante, per le grandi comunità

Ecco le straordinarie caratteristiche della nuova vasca che la Zoppas oggi produce, su licenza americana, per la prima volta in Europa:



Gli americani chiamano lo smalto porcellanato "The lifetime Finish" cioè "la finitura che dura una vita". Così la vasca Zoppas, in acciaio porcellanato, durerà tutta una vita, splendente come nuova.



- **maggior robustezza:** è stampata, senza saldature, in una lastra di acciaio speciale ad altissimo spessore
- **maggior maneggevolezza:** pur essendo robustissima, la vasca Zoppas, in acciaio porcellanato, pesa quasi la metà delle vasche in ghisa (circa 45 chili)
- **miglior rendimento termico:** ha una massa minore, perciò sottrae meno calore all'acqua durante il bagno
- **inattaccabilità dagli acidi,** sia organici che inorganici, e dagli alcali
- **maggior igiene senza fatica:** l'acciaio porcellanato è veramente compatto, non poroso, perciò lo sporco non penetra e basta una passata per far tornare pulitissima e lucente la vasca
- **omogeneità qualitativa,** frutto dell'alto standard di produzione, che elimina l'inconveniente delle scelte
- **prezzo conveniente,** per l'economia dei costi di produzione derivante dalle colossali attrezzature, dall'organizzazione tecnica e dai più moderni sistemi di lavorazione.





# TUTTI I SISTEMI DI CHIUSURA IN ALLUMINIO E IN ACCIAIO

NO - PALAZZO UFFICI COMMERCIALI OLIVETTI - Architetti: GIAN ANTONIO BERNA, ANNIBALE FIOCCHI, MARCELLO NIZZOLI



“PANTOR”  
INFISSO PANORAMICO  
CURTISA

*ria luce spazio*



**BOLOGNA**

FILIALI

## **CURTISA**

SEDE E STABILIMENTO:

VIA RANZANI, 16 - TEL. 233.853/4/5/6

MILANO - ROMA





**Parete mobile in  
alluminio e  
plastica.**



**robbiati**

**BERNAREGGIO (Milano)  
Via Dante, 6 - Telefono 80.64  
C. C. Milano 163784**



i d'arte stampati a mano per l'arrêdo moderno

Tessuti d'arte stampati a mano per l'arrêdo moderno

Manifattura Jsa

Busto Arsizio - via Tasso, 5



Jsa



**il mondo dell'architettura  
e dell'urbanistica  
presentato storicamente  
e criticamente  
mese per mese  
da una pubblicazione  
di contenuto e diffusione  
internazionali  
schedata nell'Art Index  
di New York  
letta, diffusa e consultata  
nei cinque continenti**

**editoriale  
editoriali in breve  
costruzioni  
progetti  
sele - architettura  
storia e critica  
problemi  
monumenti  
la tradizione moderna  
bibliografia  
notiziario**

# **L'architettura**

**Diretta da Bruno Zevi**

**CRONACHE E STORIA**



**ET/AS editrice  
Milano · via A. Mantegna**

**la rivista è spedita per abbonamento diretto,  
ed è in vendita nelle principali librerie ed edicole**

**una copia L. 800 - abbonamento annuo L. 8.000 (Italia) L. 13.200 (estero)**





*Poltrona Sanluca (A. e P. G. Castiglioni)*

**Savina**

poltrone


**S. Lazzaro di Savena (Bologna) tel. 90.262**

ezzo Arr. Domus galleria Guido Monaco  
ri Tre ar via Abate Gimma 167  
logna Gavina piazza Cavour 1  
lzano Tabarelli piazza Walther 8  
escia Stile viale Venezia 142  
ndisi Studio Casa Via Carmine 60  
rtina d'Amp. Gamma Arr. Largo delle Poste 31

Fano Del Vecchio viale XII Settembre 6  
Firenze Studio blu piazza Duomo 35 r  
Genova Fuselli e Profumo via Roma 58 r  
Milano Frangi via Verri 8  
Napoli Eller piazza dei Martiri 54  
Novara Artecasa via baluardo Lamarmora 19  
Padova Artec via Altinate 31

Palermo Erma via Dante 16  
Roma Ardelum via due Macelli 59 f  
Roma Linea via Nazionale 190 d  
Venezia-Lido Stilfar via M. Bragadin 2  
Vercelli Arredarte via Dante Alighieri 33





# Siete in mani esperte - le più esperte! volando sui Jet

La grande differenza sta qui: nelle mani al comando dei Jet Clipper\* Pan American - nella loro insuperata esperienza.

Basti pensare che i piloti dei quadrigetti Pan American hanno trasportato attraverso l'Atlantico più passeggeri di tutte le altre linee aeree messe insieme. E' questa superiore esperienza che contraddistingue ogni volo Jet Pan American: l'assoluta tranquillità del viaggio, la minuziosa cura d'ogni particolare del servizio ristorante, la cordialità ospitale del personale di bordo...

La Pan American vi offre più servizi Jet - per più destinazioni - d'ogni altra Compagnia: un motivo di più per scegliere anche voi la più esperta Compagnia del mondo.

Per prenotazioni e informazioni sui voli Jet Clipper per più di sessanta città nei cinque Continenti, rivolgetevi al vostro Agente di Viaggio o direttamente alla Pan American.





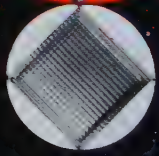
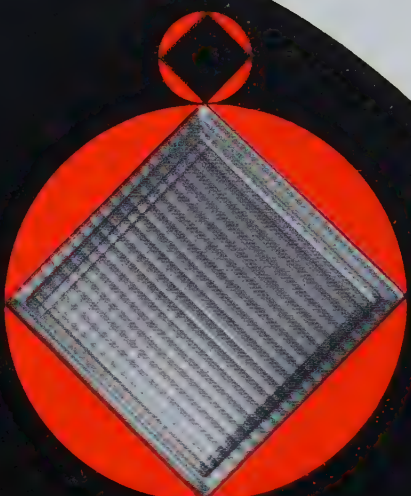
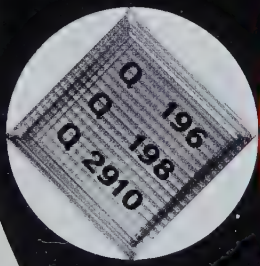
# American



la più esperta  
Compagnia aerea  
del mondo

• Trade-Mark, Reg. U.S. Pat. Off.

S. G. - 40 - 5915







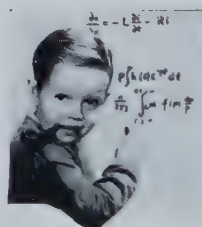
**Bernini**

Arredamenti - allestimenti  
- realizzazioni industriali  
Milano - Via Pareto, 18/5  
- Tel. 395.261 - 391.928

**può darsi  
che un giorno...**

..... la vocazione di questo ragazzo si realizzi e diventi medico. Nell'adempimento della sua missione si renderà conto dell'importanza della tecnica applicata al campo della medicina. Nella sua costante aspirazione di perfezionarsi incontrerà il nome di PHILIPS: più rapide e precise diagnosi saranno possibili con apparecchi PHILIPS a raggi X e con lo straordinario intensificatore di immagini PHILIPS; virus sconosciuti potranno essere individuati attraverso i potenti microscopi elettronici PHILIPS; nuovi orizzonti nel campo diagnostico e nell'interpretazione dei fenomeni fisiologici saranno aperti dall'impiego della larga scala degli isotopi radioattivi PHILIPS.

# PHILIPS



qualsiasi carriera questi ragazzi vorranno intraprendere, sarà sempre al loro servizio con i suoi prodotti:

lampade per tutte le esigenze, televisori, fonoriproduttori, elettrodomestici, valvole e cinescopi, strumenti di misura, centrali telefoniche, apparecchiature di amplificazione sonora, radar .....





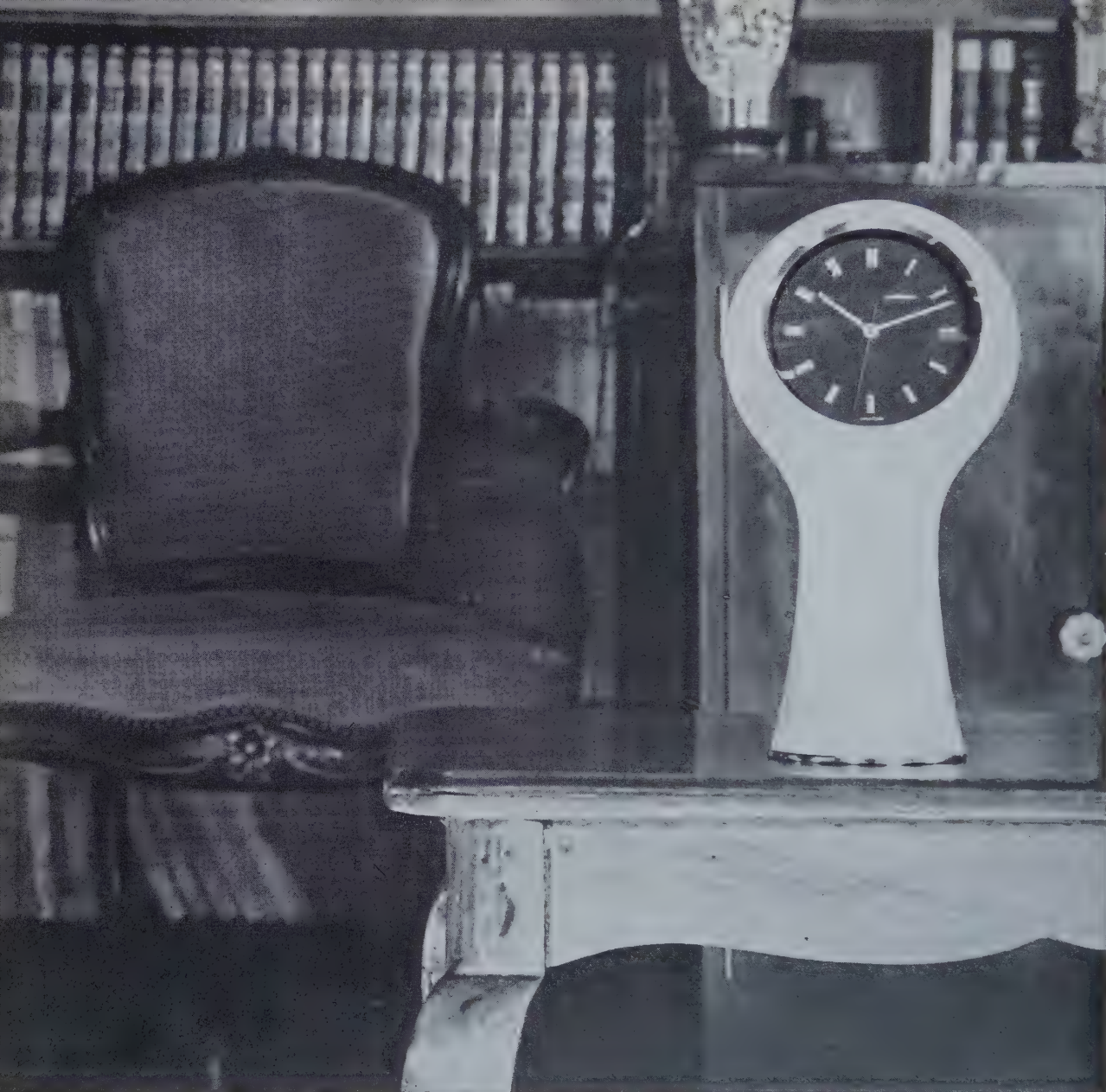
CORREZIONI ACUSTICHE  
PER AMBIENTI CIVILI  
E INDUSTRIALI

**sadi**

VICENZA - Viale Trento, 42 - tel. 23640 - 27159

MILANO - Uffici, Piazza Duomo, 20 - tel. 875881 - 296209

ROMA - Largo Chigi, 19 (Piazza Colonna) - tel. 689548



una nuova linea e una nuova tecnica

# secticon

la pendoletta svizzera di precisione

agente generale per l'Italia

**OSVALDO BENAGLIO s.p.a. - MILANO**

Via Serbelloni, 3 - Tel. 70.90.53-70.90.75

movimento elettromagnetico a transistor  
e a forza costante, con autonomia di carica  
di circa due anni, - precisione, regolarità  
e sicurezza di marcia sconosciute fino a oggi

estetica particolarmente studiata  
da architetti italiani per ogni ambiente  
ed arredamento, antico o moderno

realizzazione tecnica di una grande  
e tradizionale industria - pilota della  
orologeria svizzera di alta classe



...e... mezza luce... penombra... buio...



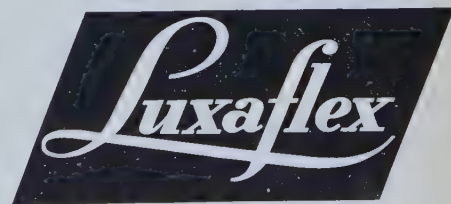
## *suggerzioni diverse con Tende alla Veneziana Luxaflex*

o meno luce... più o meno aria... ma sempre, soprattutto, "atmosfera":  
to è il segreto "Luxaflex", tende alla veneziana note ad architetti  
struttori di tutto il mondo per le loro esclusive caratteristiche:

attamento a tempera "thermofort" (esclusivo Luxaflex): tutte le lamelle  
uxaflex - in speciale lega d'alluminio e garantite dal marchio inciso  
ciascuna di esse - sono straordinariamente flessibili e indeformabili.  
rnicatura a smalto che non si screpola, non si deteriora, non si  
rrode e permette la più perfetta pulizia.  
stri di plastica "vinyl" rinforzati: non si restringono, non si allun-  
no, nè scoloriscono. Sono sempre "nuovi" e di facile pulizia.  
ilità di manovra: le due funicelle di nylon rinforzate regolano tutti  
movimenti della tenda. I meccanismi di precisione funzionano senza  
sogno di manutenzione.

sta gamma di colori sia per le lamelle che per i nastri, che permette  
realizzare infinite combinazioni.

ovità: le Tende Luxaflex sono le uniche in Italia accompagnate dal  
certificato di Garanzia valido ben 5 anni: ecco la prova che avete  
elto bene!



produzione affidata a primarie Industrie  
italiane. In vendita esclusivamente  
presso i Rivenditori Autorizzati  
in possesso del Certificato Luxaflex.

edete opuscoli e informazioni a: LUXAFLEX ALLUMINIO - Reparto Z - Viale Monte Nero, 84 - Milano - tel. 593.783/4

**tutto il mondo Luxaflex è sinonimo di Tende alla Veneziana di qualità**



POGGI







*La Rinascente  
via XX Settembre  
Genova*



in fibrolegno

**AFOLIN<sup>®</sup>**

in  
alluminio

**AFO<sup>®</sup>**



Pannelli fonoassorbenti

Società del Linoleum s.p.a. - Milano

Le tende alla veneziana Saloma  
sono prodotte nei seguenti paesi

**Svizzera**

Griesser AG - Aachen

**Italia**

S.p.A. Griesser Italiana Manifatture  
Como-Camerlago

**Francia**

S. A. Griesser & Cie. - Nancy







poltrona DOUBLE-SHELL - arch. I. Wikkelsøe



Milano Sede:  
via Tito Livio, 3 - Tel. 541.651 / 01

Negozio:  
via Borgogna, 2 - Tel. 705.972

Filiale Roma:  
via del Babuino, 22 - Tel. 689.496

Negozio:  
via del Babuino, 20 - Tel. 687.501

Negozio Napoli:  
via Roberto Bracco, 73 / 75 - Tel. 312.800

Distributori in tutte le principali città d'Italia

Consociate estere in Francia - Benelux  
Spagna - Inghilterra - Germania Occident.  
Svizzera - Austria - Brasile - Australia



dall'oggi al domani un

peter gogel



pavimenti

**domosic**



# casa nuova e silenziosa



un sol giorno. senza rumore. senza polvere, senza disagio, un pavimento Domosic sostituirà il vecchio pavimento. - In trenta colori, in quattro diversi spessori, in cinque tipi, i pavimenti Domosic propongono tante soluzioni decorative quante ne può volere il vostro gusto. - non li muta l'usura, non li sbiadisce il tempo, acqua e sapone bastano a lavarli. - E la loro bellezza costa meno di un pavimento della tradizione che spesso porta rughe, polvere e rumori. - Un pavimento Domosic è un pavimento che si guarda ed è uno schermo ai rumori.

Domosic s.p.a. - Stabilimenti e Direzione Castiglione Olona (Varese)  
Telefon: Busto Arsizio 84122 - 84255 - 84481



*Le grandi vetrate in lega leggera  
dell'Aerostazione Intercontinentale di Fiumi  
Sono "Greppi",*



**Ditta F.lli Greppi**

Via G. B. Piranesi N. 69

MILANO - Tel. 715031 (4 linee)



ASCIENSORI FALCONI

licenze westinghouse

licenze westinghouse

licenze westinghouse

licenze westinghouse



per rivestimento pareti

# viniltex E

(m. r.)

tessuto trattato  
con resine  
a base di cloruro  
di polivinile  
si lava mille volte  
ed è sempre nuovo

**PIRELLI**

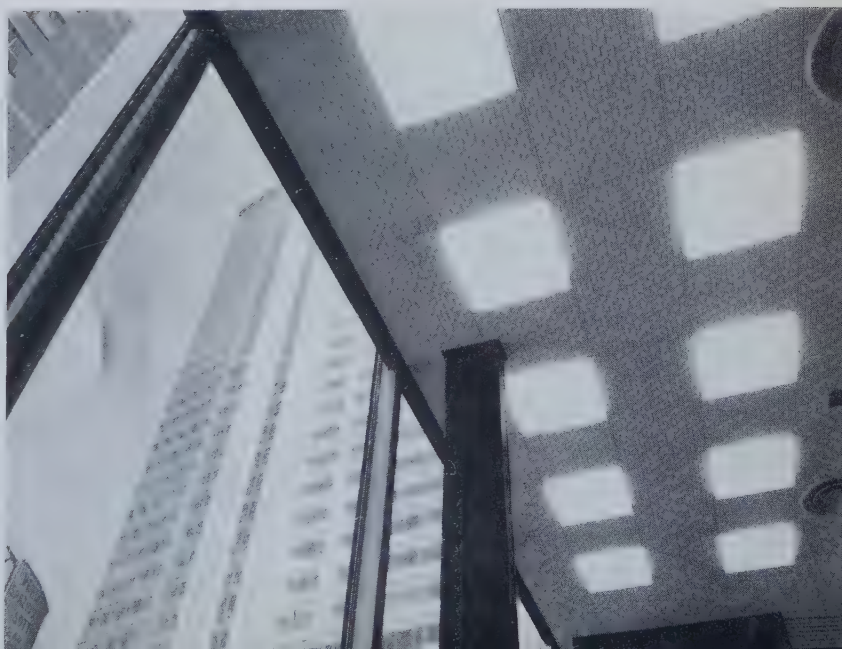
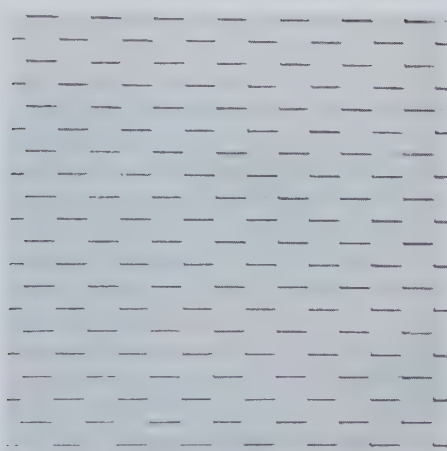
sapsa

Sesto S. Giovanni (Milano)



# PREBI

lli fonoassorbenti e manufatti in gesso  
ricati bigontina s. a. s. di g. & g. bigontina  
- via g. leopardi, 18 - tel. 896.117 - 864.124





## zodiac

All the back issues (Zodiac 1 to Zodiac 6)  
are out of print.

Tous les numéros parus sont épuisés.

Tutti i numeri arretrati sono esauriti.

## werk



*The leading Swiss monthly review with international outlook*

*ARCHITECTURE, Art, Applied. Arts reports on exhibitions  
and competitions, book reviews*

*Annual subscription abroad: Sfrs. 45.-, post. incl.  
Single copies: Sfrs. 4.-*

*Specimen copies and subscription orders  
from any bookshop or from WERK  
Publishing Co. at Winterthur  
(Switzerland)*



In campo dell'illuminazione non vi sono soluzioni standard. Ogni caso merita un esame approfondito e richiede l'impiego di apparecchi scelti oltre che con equilibrato criterio estetico, anche in base a precise esperienze tecniche.

STILNOVO, da tempo nota per l'alto livello qualitativo della sua produzione, Vi può in ogni caso assistere e consigliare per la migliore soluzione dei Vs. problemi.

There are no standard solutions in lighting. Each case requires careful planning and the use of fittings specially selected to meet both aesthetic and technical exigencies.

STILNOVO long known for its high quality production can, in every circumstance, assist and advise you for the best solution of your problems.



# stilnovo

## apparecchi per l'illuminazione

stilnovo s.p.a. direzione e stabilimento  
milano - via general govone, 78 - tel. 384 690 332 063 344 874

|                        |         |                                   |
|------------------------|---------|-----------------------------------|
| negozi                 | milano  | via durini, 26 tel. 793 064       |
|                        |         | via turati, 3 tel. 665 957        |
| filiale e negozio      | roma    | via due macelli, 32 tel. 673 772  |
| filiale                | firenze | piazza salterelli, 4 tel. 26 861  |
| stilnovo international | parigi  | uffici 6 rue gobert (XI)          |
|                        |         | negozio 166 fg. st. honoré (VIII) |



APPARECCHI TERMICI

# Benenia

CALDAIE DA TERMOSILI  
GENERATORI D'ARIA PER TERMOVENTILAZIONE

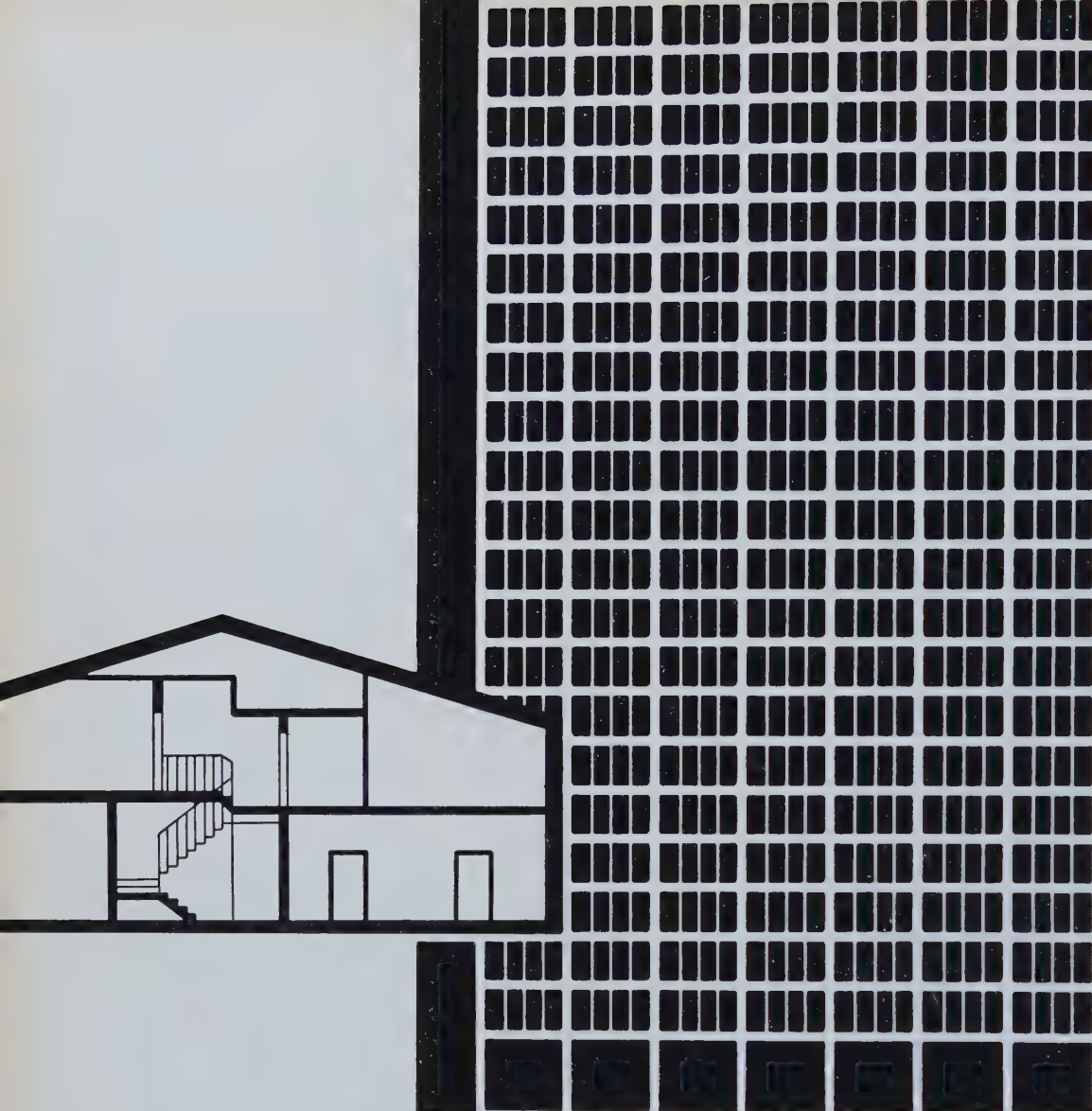


serramenti in alluminio  
saldato e anodizzato  
facciate continue  
prefabbricate wallspan  
pareti mobili  
autocompensate

# INFISSI SAIRA

pubblisaira 339 gorni 60





**RIEL**

bru

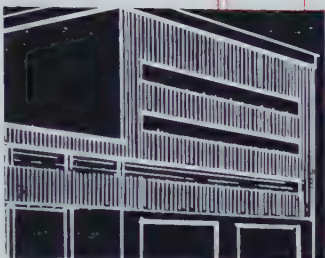


**per ogni  
impianto  
di  
riscaldamento**

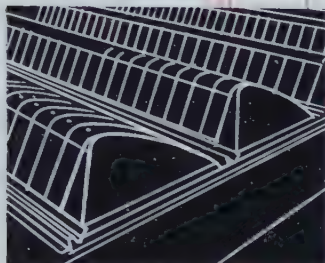
Direzione e Stabilimenti: Via Principe Umberto 24 - LEGNAGO (Verona)



**bardal**



**sheds**

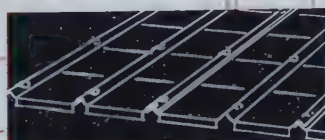


**murs  
rideaux**



**bacs  
autoportants**

Agrément C.S.T.B. N° 1367

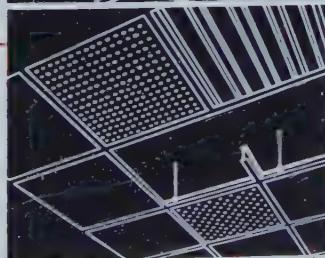


**menuiseries  
métalliques**



**profilés  
plafond**

**tôles  
perforées**



Caisse Régionale de Sécurité Sociale pour le Sud-Est - Boulevard Chave, Marseille  
Architectes, M<sup>rs</sup> J.-L. et J.-M. SOURDEAU



*Fournisseur du Bâtiment*

**STUDAL**

66, AV. MARCEAU, PARIS-8° BAL.54-40

É uscito in questi giorni:

# Esempi di pianificazione edilizia in Finlandia

a cura di H. J. Becker e W. Schlote  
introduzione di L. Mosso

Volume di pagg. 176 (cm. 23,5x27) con 285 illustrazioni  
Rilegato in tela. Sopracoperta a colori  
Edizioni di Comunità - Via Manzoni 12 - Milano



Case unifamiliari a Matinkyla, 1959

Una dettagliata illustrazione dei principali Piani regolatori finlandesi con una ricca documentazione degli esempi edilizi realizzati. Un esame competente dei metodi, degli orientamenti e delle leggi che stanno alla base della vasta opera pianificatrice. E, quale introduzione, una rassegna delle tendenze e degli episodi principali che caratterizzano l'architettura presente e passata in Finlandia.





ARREDAMENTO CUCINA  
**BOFFI** CESANO MADERNO

UNA CUCINA COSÌ  
INVENTA NELLA CASA  
UN AMBIENTE SERENO  
CONFIDENZIALE



Edle Form zu höchster Eleganz gesteigert



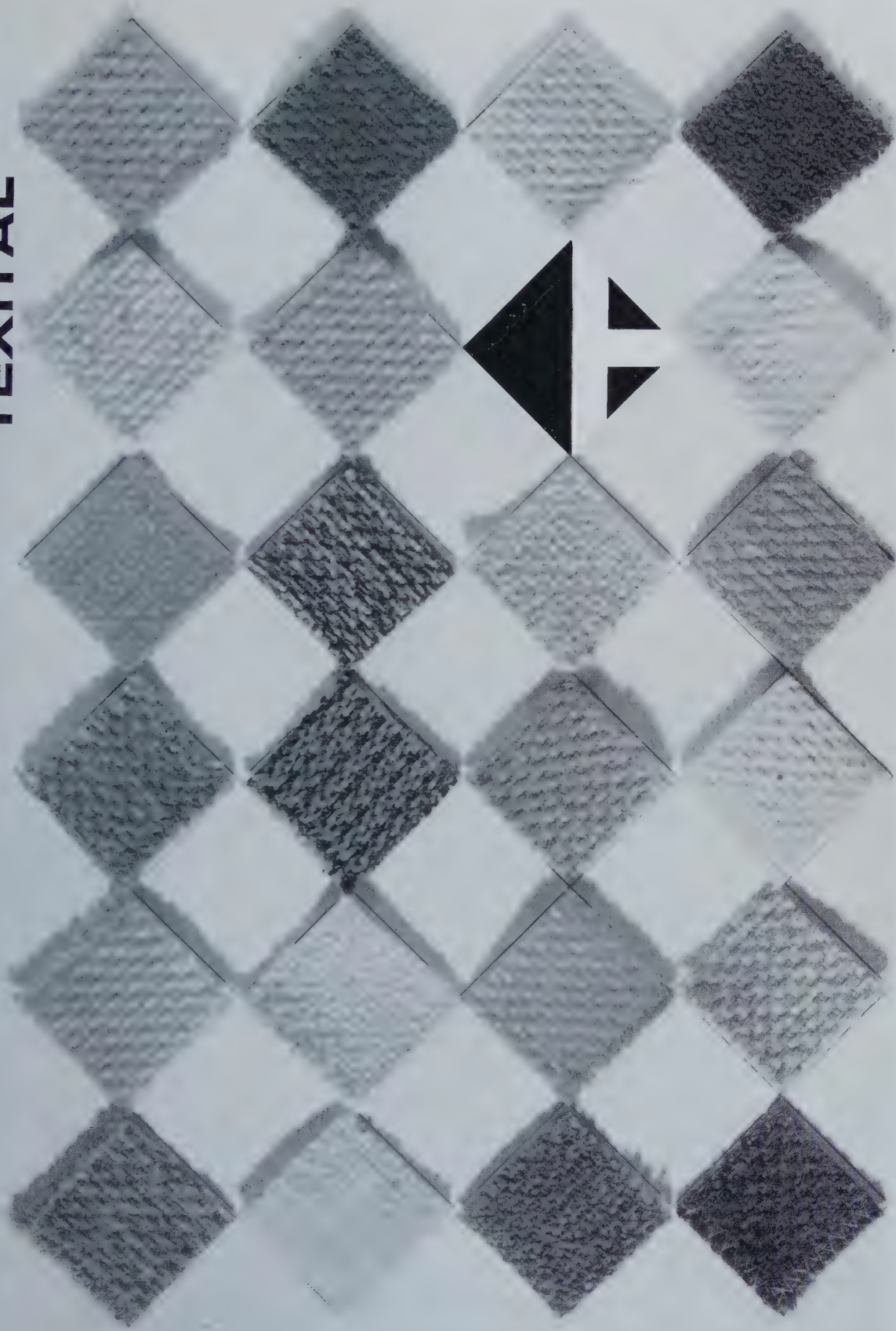
*Arzberg* 2025

Goldene Medaille  
XI. Triennale Mailand

Porzellanfabrik Arzberg  
Arzberg/Oberfranken

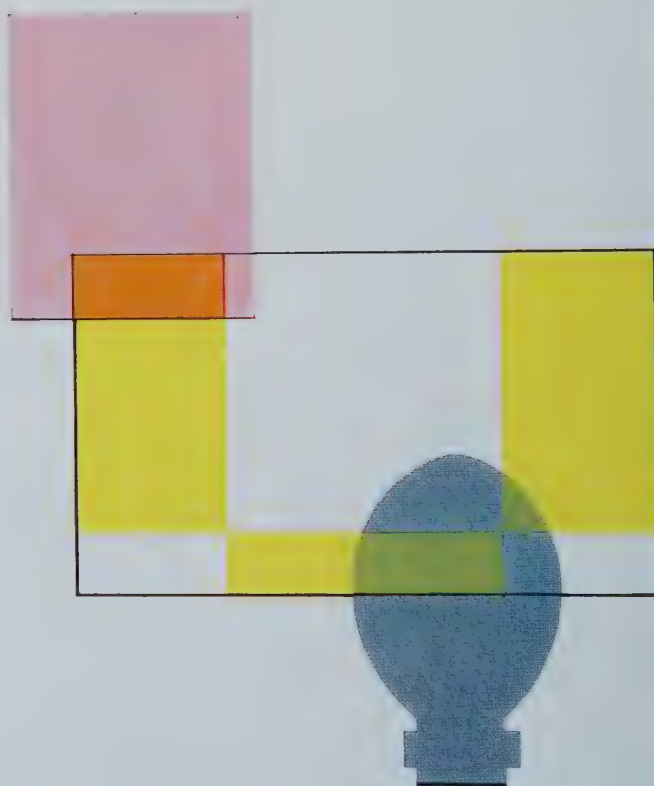


TESSUTI E TENDAGGI PER L'ARREDAMENTO S. BABILA 4-B T. 792304 MILANO **TEXTITAL** CREAZIONI JOLE



# CM

STUDIO MORANDO



**CARRARA & MATTÀ S.P.A.**  
**Via O. Vigliani 24 - TORINO (Italy)**



**Accessori in plastica per la vostra casa**  
**Accessoires en matière plastique pour votre maison**  
**Plastic accessories for your house**  
**Artikel aus Kunstharz für Ihre Wohnung**

# la biennale

di venezia

## Arte Cinema Musica Teatro

Rivista dell'Ente Autonomo  
« La Biennale di Venezia »

Umbro Apollonio, Direttore  
Wladimiro Dorigo, Redattore Capo

Sommario del n. 39

Giuseppe Medici  
L'Arte d'oggi alla XXX Biennale

Georg Schmidt  
Valori e misure nell'arte moderna

Werner Hoffmann  
Scultura di Robert Jacobsen

Lida Vachtova  
Cinque pittori cecoslovacchi

Roger Manvell  
Film e televisione

Umbro Apollonio  
Occasioni del tempo

Osservatorio

Una copia L. 600.

Quattro numeri l'anno con numerose illustrazioni in  
nero e a colori

Abbonamento annuo L. 2000 (estero L. 3000)

Direzione, Redazione, Amministrazione: Ca' Giustinian, Venezia

# Urbanistica

A quarterly Magazine edited by the  
Istituto Nazionale d'Urbanistica, Italy

Turin, Corso Vittorio Emanuele 75 F, ph. 52.84.43

## Contents (n. 26):

Voti del Congresso Nazionale  
di urbanistica di Bologna

L'insoluto problema delle aree  
edificabili

Giovanni Astengo

Aree per l'edilizia popolare

Il Piano di Roma. Presentazio-  
ne e voto del Consiglio diret-  
tivo dell'INU

Il Piano di Firenze. Osserva-  
zioni della Sezione Tosco-Um-  
bra dell'INU.

Il Piano di Napoli. Osserva-  
zioni della Sezione Campana  
dell'INU, della Società di Ar-  
cheologia e della Soprinten-  
denza ai Monumenti.

Studi preliminari per il piano  
di conservazione, valorizza-  
zione e risanamento del cen-  
tro storico di Genova

Giovanni Romano

Il contado perugino, interpre-  
tazione di un comprensorio  
medioevale

Mario Coppa  
e Marinella Ottolenghi

Pietre e storia di una città:  
Cortona

Enrico Sisi

Il piano delle isole Tremiti

Enzo Minchilli

Rassegna legislativa

Francesco Cuccia

La situazione urbanistica nel  
Paese

Giovanni Astengo

Piani Regolatori Generali

Piani Intercomunali

Quartieri residenziali

Insegnamento dell'urbanistica

Bibliografia

Federazione Internazionale  
per l'abitazione, l'Urbanistica  
e la Pianificazione Territoriale

Nuovo Statuto

Convegno Internazionale di  
Perugia, 6-11 settembre

Questionario sul problema  
della circolazione nei quartie-  
ri residenziali

Price of the an issue, lit. 2.000.

Subscription price for each serie of four issues  
lit. 6.000.

(lit. 5.000 for students).

**Write for subscription to your bookshop,  
in Italy or Abroad.**





**via bertani, 8 - milano - tel. 335.509 - 342.698**

**un funzionale complesso di uomini  
e macchine  
completamente attrezzato per realizzare  
la stampa  
con i più moderni criteri industriali**





Bassoli Fotoincisioni

Clichés Fotomaster



# METRO

*La nuova grande rivista  
dell'arte moderna*

*A New Magazine  
of Modern Art*

*La nouvelle grande revue  
d'art moderne*

Milano via Cornalia 32

## **Finn Form Appia**

Corso Magenta 56 Milano Telef. 803.861

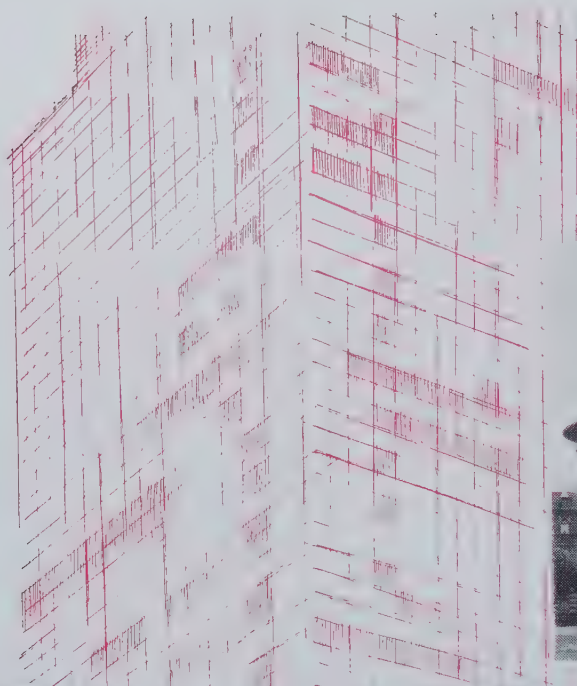
**apparecchi per illuminazione**



**importazione in esclusiva  
lampade Alvar Aalto,  
Tapio Wirkkala ecc.**

**produzione su licenza  
di architetti italiani e finlandesi**

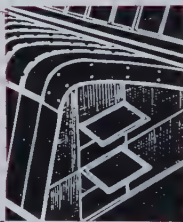
in vendita nei migliori negozi italiani



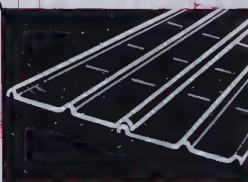
Immeuble Cité-Vie à STRASBOURG  
Architecte Joseph SCHWAB



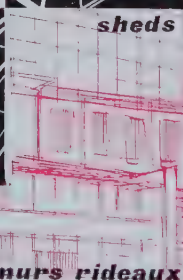
**bardai**



**sheds**



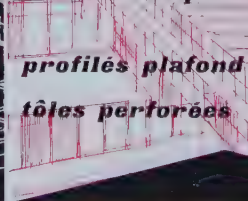
**bacs  
autoportants**



**murs rideaux**



**menuiseries  
métalliques**



**profilés plafond  
tôles perforées**


# STUDAL

ATELIERS DE CONSTRUCTION PRÉFABRIQUÉE DE MAXÉVILLE-STUDAL

66 Avenue Marceau Paris 8<sup>e</sup> BALzac 54-40

*Fournisseur du Bâtiment*





tubi e raccordi  
in p.v.c. rigido  
alta qualità "Lucene"



**CHIMICA LUCANA S.P.A.**  
sede e stabilimento  
Potenza  
ufficio commerciale  
Milano, corso P. Nuova 22  
tel. 662.395 651.669



alita

qualità 9

Michela Provinciali

Es. 1089 poltroncina con manico

K

K

composto di 1967

qualità

Es. 1001 cuscini nati

La plastica nel rivestito

KD 51/R

casalinghi Kartell-sa



Zodiac 7

Revue internationale  
d'architecture contemporaine

International Magazine  
of Contemporary Architecture

Rivista internazionale  
d'architettura contemporanea

Internationale Zeitschrift  
für moderne Architektur



**Zodiac 7**



**Zodiac** Revue fondée par Adriano Olivetti et publiée sous les auspices de la société Ing. C. Olivetti & C., Ivrea, Italie ☐ / Review founded by Adriano Olivetti and issued under the auspices of the Ing. C. Olivetti & Co., Ivrea, Italy ☐.

Comité de direction / Editorial Staff: Bruno Alfieri, Riccardo Musatti, Geno Pampaloni, Pier Carlo Santini.

Directeur d'édition / Executive Editor: Bruno Alfieri.

Collaborateurs / Contributing Editors: Giulio Carlo Argan, Peter Blake, Arthur Drexler, Ernesto N. Rogers, Sergio Bettini, S. Giedion, Henry-Russell Hitchcock, Jules Langsner, Le Corbusier, Enzo Paci, Carlo Ludovico Ragghianti, Eero Saarinen, Giuseppe Samonà, etc.

Rédacteurs / Associate Editors: Robert L. Delevoy (Belgique), John Entenza (USA), Gerd Hatje (Deutschland), Flavio Motta (Brasil), Noboru Kawazoe (Japan), François Mathey (France), E. Maxwell Fry & Jane Drew (Great Britain), Pier Carlo Santini (Italia), Georg Schmidt & Maria Netter (Suisse), Giulia Veronesi (Assistant to the Editor).

Photographes / Staff Photographers: Paolo Monti, Keld Helmer - Petersen.

Traducteurs / Translators: Gennie Luccioni, James Pallas.

Distributeurs / Distributors: *Argentina*: Carlos Hirsch, Florida 165, Buenos Aires. *Belgique*: Editions de la Connaissance, 19 Rue de la Madeleine, Bruxelles. *Brasil*: Agência Gagliardi, Rio de Janeiro, Rua do Carmo 38, Sala 402. São Paulo: Rua Cons. Crispiniano, 125, 13°. *Colombia*: Enrique Torres, Apartado Nacional 928, Bogotá. *Danemark*: Ejnar Munksgaard, 6 Nørregade, Copenhagen. *Deutschland*: Verlag Gerd Hatje, Alexanderstrasse 21, Stuttgart. *España*: Librería Científica General, Preciados, 48, Madrid. *Finland*: Akateeminen Kirjakauppa, Keskuskatu 2, Helsinki. - Rautatiekirjakauppa Oy, Annankatu 34-36, Helsinki. *France*: Vincent & Fréal, 4, Rue des Beaux-Arts, Paris 6e. *Great Britain*: A. Zwemmer, Ltd., 76-80 Charing Cross Road, London WC2. *Italia*: EDA, Via Andegari, 6, Milano. *Japan*: The Tokodo Shoten Ltd., Nakauchi-Building, 1-6 Nihonbashi-Tori, Chuo-ku, Tokyo. *Pays-Bas*: Meulenhoff & Co., N. V., Beulingstraat, 2, Amsterdam. *Suisse*: Office du Livre, 6 rue du Temple, Fribourg. *U.S.A.*: George Wittenborn Inc., 1018 Madison Avenue, New York 21, N.Y. *Venezuela*: Gustavo Hernandez O., Apartado no. 363, Caracas.

Publicité / Advertising Editors: *Italia*: ETAS, Via Mantegna 6, Milano, telef. 34.70.51. *France*: Supports & Régies, 3 Rue de Castellane, Paris 8e, téléphone ANJ 99-86. *Suisse*: Alfred Schwarz, 148 Wehntalerstrasse, Zürich 6/57. *Deutschland*: Gerd Hatje Verlag, Alexanderstrasse 21, Stuttgart. *Pour les autres Pays, s'adresser directement à Zodiac, via Manzoni 12, Milano, Italie.*

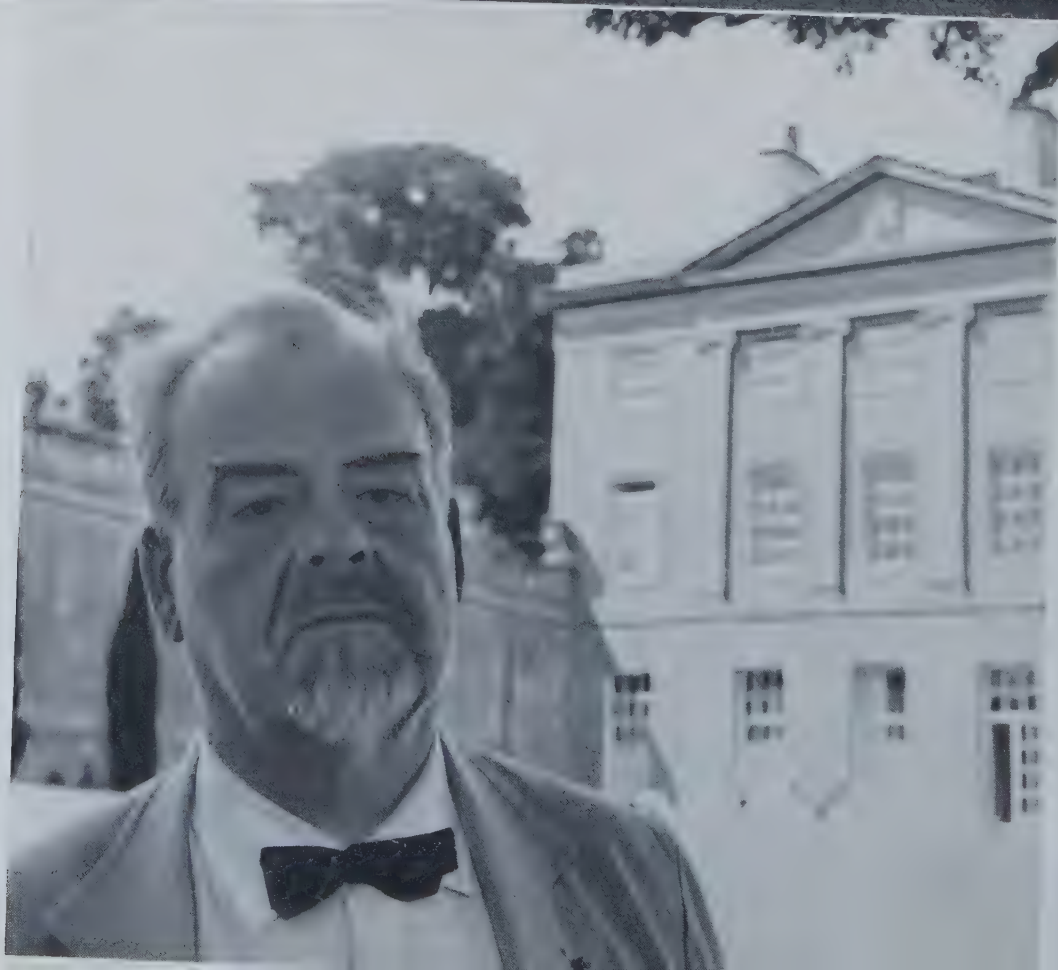


# Index

|  |     |  |
|--|-----|--|
| Notes of a Traveller (III)                                       | 7   | Henry Russell Hitchcock                                |
| Architettura e ambiente tecnico                                  | 13  | Paolo Portoghesi                                       |
| Art without Pedestals  | 23  | Allon T. Schoener                                      |
| Parlons de Paris   | 31  | Le Corbusier   |
| Des unités d'habitation 1960 en séries...                        | 39  | Jean Petit   |
| Cinq questions à Le Corbusier                                    | 50  | Le Corbusier   |
| Tapisseries Muralnomad   | 57  | Le Corbusier   |
| La luce nell'architettura di Aalto                               | 66  | Leonardo Mosso   |
| Un albergo a Firenze   | 116 | Eugenio Luperini                                       |
| Kleine Grammatik für moderne Stadtbaukunst                       | 140 | Heinrich Erdsiek                                       |
| Focus  |     |  |
| Annibale Fiacchi   | 152 | Geno Pampaloni   |
| Carlfrid Mutschler   | 166 |  |
| Metron   | 170 | Giulia Veronesi<br>Pier Carlo Santini<br>Bruno Alfieri |
| Lectures: Les concepts de la maison: les peuples non industriels | 182 | Robert Cresswell                                       |
| Traductions / Translations                                       | 198 |  |



1



2



Henry-Russell Hitchcock

## Notes of a Traveller: III

7

Journal d'un voyageur

*The architectural traveller may, at some times and in some areas, cover only short distances and yet see a great deal worth commenting on. Or, as in my own present case, proceed from the well-established skyscraper scene of New York to the rapidly rising skyscraper scene of London without feeling obliged to make any remarks on either, or not at least until I can see in the next few months the newly completed skyscrapers of Milan, Düsseldorf, and perhaps certain other cities as a basis for international comparisons. But we can also travel vicariously in books, especially if they are well illustrated, and a flock of new publications suggest some comments on the state of architectural history, or more specifically of the history of modern architecture today. A new series of volumes on individual architects, relatively well illustrated yet by American standards low in price, from the New York publisher Braziller is interesting for its exclusions as well as for its inclusions. Ten years ago Gaudí would hardly have been included in such a project along with Wright, Le Corbusier and Mies, nor probably either Aalto or Nervi. Today George Collins's Gaudí in this series proves to be the most thorough and rewarding work of the lot, the first of the current flood of publications on the Catalan architect in various countries outside Spain to rival in completeness of coverage and information the basic texts — available only in Spanish and Catalan — of Ráfols. But far more startling than these novae of the architectural firmament of 1960 is the absence of a book on Gropius. (I am told, however, that the series is to be extended and will later include him).*

The poorest of the books is that by François Choay, on Le Corbusier, an author insisted upon by the himself. Neither the Mies book or the Nervi book, moreover, add much to what is currently available in print, while the chief virtue of the Aalto one is that it that the only general coverage of his work so far in existence. Scully's book on Wright includes an essay provides a worthy addition to his own writings without adding as much to our knowledge of Wright as the superb, if ill organised, publication of his Drawings last winter or the modestly priced, but surprisingly well illustrated, paperback which has just appeared, both due to the devoted sponsorship of Edgar Kaufmann. Scully tells me the publishers asked him to do a Gropius book; that he asked to do the Le Corbusier book; and that finally it was settled that he should do the Wright book in this series.

An critical study of Le Corbusier's work is badly needed. The remarkable coverage provided by Girsberger in the *Oeuvre complète*, like so many of the publications concerning Wright, is a sort of "house-organ", heavily "edited" in various ways by Le Corbusier himself and hence rather lacking in objectivity. Even so, we know more in most respects about Le Corbusier's career than about that of any other 20th-century architect — certainly no other except Wright has made so many of his unexecuted projects available. Yet in other important ways we have to recognise that what we think we know is, an part at least, but legend, and that those who have not visited La Chaux de Fond have no means of informing themselves about either the first house on which he worked in 1911, the house of his parents of 1913, or the cinema of uncertain date — referred to in connection with its pitched roof by Le Corbusier but never illustrated — even though the facade of the Schwob villa of 1916 has been published by Le Corbusier to demonstrate an early use of *tracés régulateurs* and the plans, originally given in *L'Esprit Nouveau*, were also included in *Modern Architects*, the catalogue of the New York Museum of Modern Art exhibition of 1932. (I am glad to report that photographs of the early works at and near La Chaux de Fond, although without plans, will appear in the next number of *Perspecta*.)

Brown's book of year before last on Rietveld, a considerably less important figure than Le Corbusier, offers an example of the sort of detailed research that is needed concerning Le Corbusier. But even Brown's book suffers somewhat — as did my own book on Wright — from having been produced in too close association with its subject.

But history — and the history of modern architecture especially — is something broader than could ever be adequately covered even by a collection of the most thorough and objective monographs on the work of many individual men. Some, indeed, go so far as to claim that the history of modern architecture should be anonymous, since see in the emphasis on individual achievement something deeply untrue to the character of the 20th century. With that I cannot agree, however much I distrust the exaggerated re-emphasis on individuality in the work of several the most widely acclaimed post-war architects, not all of them Finns!

What we should be asking of architectural history today, whether its particular topic be the present century or some remoter age, is objectivity — granting that objectivity is necessarily relative, not absolute, in any branch of history. The earliest histories of modern architecture, those that appeared in the 20's, were not objective, nor were they meant to be. Even to consider that modern architecture needed a history was tendentious, and Giedion in his first book at all concerned with modern architecture, *Eisen und Eisenbeton in Frankreich* (1927), expressed the position of others besides himself when he wrote: "The task of the historian is to recognise beginnings and — despite all the debris that overlays them — to bring out the continuity of development ... out of the vast complexity of a past period to expose those elements that became points of departure for the future". It is from a new book, just out this summer, Reyner Banham's *Theory and Design in the First Machine Age*, essentially an account of "beginnings" in the period 1907-27 and successfully bringing out "continuities of development" during those years in Europe, that I draw this quotation. I continue with Banham's comment: "As will be seen, these... two statements give a programme with a strong element of *parti-pris*. Any historian is liable to view the past according to the preoccupations of his own time, but Giedion makes this a deliberate not an accidental approach, and the emphasis on continuity leaves him at liberty to overlook anything that he does not wish to deal with as being mere debris."

It is evident from Banham's title that he is not without a point of view; but one need not necessarily agree that there has been a "first" machine age, as contrasted with a "second" one, to recognise that by re-examining — or for that manner often examining historically for the first time — a very considerable amount of the "debris" of the first quarter of our century he has vastly improved qualitatively as well as increased quantitatively our comprehension of its continuities.

It is no real criticism of what is in some respects a pioneer work to note that Banham has been able to cover certain aspects of the story more thoroughly than others. It will be no surprise, considering his contributions to the polemic of the last few years concerning Futurist architecture, that the three chapters in his Section 2 dealing with the Futurist



manifestos and projects of the years 1909-14 are among his best. Whether or not the details of the compound authorship of the Manifesto of July 11, 1914, can ever be finally established, the extraordinary importance for the 1920's of Futurist theory and the influence of Sant'Elia's as also of Chiattonne's projects, as well as the actual routes of their distribution in the second decade of the century, are clearly established here. By and for Italians there may be refinements and corrections to be made in Banham's version of the story, but for Europe in general this must seem to be an account that is both adequately objective and quite definitive.

Section 3, whose four chapters deal with "The Legacy of Berlage: De Stijl, 1917-1925", is equally successful as regards De Stijl, with its very cogent distinction between the earlier Dutch phase of the movement and the later international phase after 1921. But he is less persuasive in his handling of the period before the foundation of De Stijl. For De Stijl he had the advantage that he could lean heavily on Jaffé's general account of the movement, although his version of the story might have profited here and there by references to certain points made by Brown in his book on Rietveld. But no comparable new account of Berlage's work exists, although Prof. Ozinga informs me that such a study is in preparation in Holland.

One must suspect, at least, that further investigation would reveal behind the "Amsterdam School" a line of descent, parallel to that via Berlage from P. J. H. Cuijpers, leading to van der Meij, de Klerk and Kramer via Edward Cuijpers and possibly Kromhout. Now that the work of de Klerk no longer shocks, in the light of international developments of the last decade, one may hope that Dutch architecture is soon going to be more thoroughly investigated, in its practice as well as in Berlage's theories, over the years from the 1890's to the death of de Klerk in 1923. It is, incidentally, definitely confusing to find Banham's account of the Amsterdam School, whose work took characteristic form with van der Meij's Scheepvaarthuis of 1911, if not a decade earlier with Kromhout's Hotel American, sandwiched in between the two phases of De Stijl architecture, especially since the first executed work that fully exploits De Stijl ideas was Rietveld's jewellery shop in Amsterdam of 1921 (which is, as matter of fact, not mentioned at all by Banham).

But to point out that there is an earlier area here that cries out for objective research to replace with fact inherited legend is not to deny that for the architecture of the period that opened in the early 20's the particular continuity, at first purely Dutch and then international, which he discusses in detail is the more important one. Especially revealing is his contribution to the controversy over the influence of De Stijl at the Bauhaus. The issue dissolves away as we come to realise that the internationalization of De Stijl in the years 1921-23 led in fact to a merger of forces between the Dutch and the Russians, between van Doesburg and Lissitzky; while the crucial figure in the creation of a "Bauhaus aesthetic" — the very concept, of course, a moot point — was the Hungarian Moholy-Nagy. There are several reasons why Le Corbusier and the Parisian scene are much harder to deal with satisfactorily than the Italian and Dutch or even the German-Austrian developments of 1910-1925, yet Banham's account clarifies various matters of consequence. Garnier and Perret are both among the uncles, at least, if not among the fathers of the new architecture of the 1920's. It is also through them, as Banham stresses, that certain aspects of the French academic tradition were transmitted to the next generation. In his first three chapters he deals effectively with the ideas of Guadet and Choisy and recurrently gives evidence later of the continuous if hermetic life of those ideas in the thinking of many of the avowed anti-academics of the 1920's. I doubt if there is much more of major interest to be found out about Garnier beyond an analysis, which will be extremely difficult to carry out because of the lack of specific dates, of any development there may have been in his handling of the structural and visual elements of architecture between his first (1901) version of the Cité Industrielle, which was his envoi from the French School in Rome, and the published version of 1918. Yet, however much Banham may disagree with the uncritical and adulatory attitude of an avowed if belated disciple of Perret like Peter Collins, he might well have rounded out the account of Perret's development from the apartment house of 1902-3 to the Le Raincy church of twenty years later by reference to Collins's book. (That excellent book, to which in fact Banham has just devoted considerable attention in a leader in the June Architectural Review, is somewhat too simply entitled Concrete, although a good half of it is a more thorough study of Perret's work than the French have yet provided.)

Since Banham does not go far enough back to deal with the Art Nouveau he gives no consideration to an aspect of early 20th-century architecture that has distinct intrinsic interest and is not without relevance historically, both because of its often rather complete realisation of the aspirations of Viollet-le-Duc for the frank use of metal and for its resultant contribution to the skeletonization of facade. Some reference to such things as Jourdain's Samaritaine and Gutton's Grand Bazar de la Rue de Rennes might have balanced the mention of Paul Guadet's house of 1912 in the Boulevard Murat; and that significant work should have been related to de Baudot's school of 1849 in ciment-armé which preceded his



Montmartre church. But here again the basic fault lies with the French themselves, not with Banham, since they have contributed less to the study of their own architecture of the period from 1890 on than a succession of foreigners beginning with Giedion. Since the death of Perret France has been represented in the international world of architecture most particularly, and almost too exclusively, by Le Corbusier. Despite the fact that an autobiography of Le Corbusier is about to appear in several languages — in any case consisting more largely of illustrations already available elsewhere than of text — it is Le Corbusier who will remain of all the modern masters the most mysterious and legendary until the whole of his career can be studied objectively, preferably by a scholar neither Swiss nor French. Arthur Drexler initiated such a project in connection with a retrospective exhibition the Museum of Modern Art planned several years ago. But that exhibition was never held thanks to lack of co-operation from Le Corbusier, whose feud with that New York institution which has done so much for his international reputation is of very long standing.

Banham's chapters in his Section 4, Paris: "The World of Art and Le Corbusier", although brief, offer perhaps the most objective account of his work to 1930 that has yet appeared. Banham makes very evident to what an extent the Le Corbusier of the 1920's was a cultural product of northern rather than of Latin Europe. Despite his brief and relatively early period of work Perret, this Swiss, who is no more a Frenchman than Mies or Gropius are Anglo-Saxons, had all his early training and acquired most of his early ideals — except, of course, for his pre-occupation with ferro-concrete — in a North European and to a large extent a German and Austrian ambiente. It was the fact that in his own background there already existed the heritage of the most advanced developments in Central Europe before he settled in the Paris art world after World War I which made him the prime international spokesman of the new architecture of the period, first in *L'Esprit Nouveau* from 1919, and then in the remarkable series of books that began with *Vers une architecture* in 1923. Gropius, the author of *Internationale Architektur*, had to bring various foreign authors — Dutch, Russian, Hungarian, Swiss — into the series of *Bauhausbücher* that he and Moholy-Nagy edited in the 20's in order to make it international; Le Corbusier himself was the product of a broad European, not of a restricted French, education.

It is indeed astonishing, since he rarely refers to them in his writings, to realise how many of the architects of the older generation outside France Le Corbusier knew personally and how many of the major works of 1900-1914 (and even significant minor ones such as Lauwerickx's Thorn Prikker house in Bremen of 1905) he knew at first-hand. Since Le Corbusier was so obviously the architect of the *Ecole de Paris* of the 1920's it has been only too convenient to suppose him in some sense the parallel, not only of his friend Léger, but even of Picasso and Braque, when in fact his formation had been almost entirely extra-Parisian. It is well to be firmly reminded of all this by Banham even if he introduces little altogether unfamiliar information.

I have purposely stressed the positive values of Banham's book and commented so far chiefly on those sections which are most exemplary of the kind of investigation the history of modern architecture badly needs. As an American, however, I cannot but note that the very accurate and detailed account of the impingement of Wright's architecture upon Europe in the second decade of the century might have been preceded by some mention of European interest in the work of Sullivan, first in 1893, but continuing for at least a decade after that. It is not chauvinism, I believe, to say that Sullivan was the first modern architect and his skyscrapers the first modern masterworks — provided, that is, one does not confine modern architecture to the period since 1920.

I have already suggested also that an extension backwards of the purely European story to touch on Art Nouveau would have been desirable. It is, at least, a curious omission on the part of the inventor of the unhappy and inaccurate term "Neo Liberty" and an ironic comment on the New York Museum of Modern Art's current large-scale exhibition of the Art Nouveau. But, all complaints aside, Banham's book is a major historical contribution and one that both sets a pace and marks the road for a series of more specialised studies which the compiler of so general a treatise could not be expected to undertake for himself in all the relevant areas of the history of the first thirty years of this century.

It may seem to some that it is premature to be asking for objective historical studies of modern architecture since it must still be uncertain whether or not there has already been a major change of phase in architecture since the 1920 and 30's. The situation is peculiar, however, because of the attrition of major monuments from the years before 1930, an attrition not so much due (as might be supposed) to war damage but rather to economic and political change. Wright's Larkin Building, undoubtedly to Europeans one of the most influential of his early works, was demolished by the city authorities of Buffalo some years ago after condemnation for non-payment of taxes. Rietveld's jewellery shop in Amsterdam went the way of most such minor commercial remodellings, being remodelled in its turn into something supposedly more "up-to-date". Although Le Corbusier



juvenilia in Switzerland have survived, even if visited by few and so far unrecorded, the first of his canonical works, the villa of 1922-23 at Vaucresson, has been enlarged and modified beyond recognition. Gropius's Bauhaus of 1925-26 has suffered the indignity of two tendentious remodellings, one Nazi and one Communist.

Of the two most highly esteemed architectural "classics" of the 20's, both of 1929, Mies's Barcelona Pavilion went early, being by its nature as an exhibition feature only temporary despite the superb permanent materials of which it was built. It ought, of course, to have been re-erected in Germany as Eiermann's Miesian pavilions at the Brussels Fair of two years ago were intended to be, and presumably have been by now. Instead, of this monument of which some critics have said that the 20th century might wish to be judged by its perfection, we have only photographs, the plan, and the furniture (now for some years available in revived production in America). We know more about the Barcelona Pavilion, doubtless, than we do about the Byzantine Holy Apostles in Istanbul, but rather less than we do about Romanesque Cluny, of which a considerable fragment remains and to which Kenneth Conant has devoted thirty years of study and reconstruction on paper and in models.

The other culminating monument of the "International Style", the Savoye house at Poissy, has after years of abysmal neglect at least been saved from destruction by Malraux and will probably be restored.

There is in this situation a certain irony, as if fate had set out to realise one of the aspirations of the Futurists: that each generation should destroy the work of its predecessors and build anew what should in its turn, within a few decades, be replaced. But leaving that issue of theory aside and agreeing that much of what the 20's produced might well be shortly replaced, the existing situation has created special responsibilities for those concerned with the history of modern architecture. On the one hand, it must be the historians who "preserve", in a certain sense, the lost key monuments by publishing or re-publishing their photographs and plans; otherwise a whole phase of architectural development will be totally forgotten, its achievements unknown, its lessons (if any) irrecoverable. On the other hand, it is the scholarly, if unofficial, "classification" of monuments by historians and critics which gradually builds up the case for their physical preservation before they come to be threatened with destruction. The later in date monuments are, the more difficult it is to persuade the lay public and the authorities of their worthiness to survive. The case of Niemeyer's São Francisco Pampulha, built as late as 1943, must be unique: after the ecclesiastics had refused to consecrate, Lúcio Costa, as head of SPHAN, the Brazilian Historical Monuments agency, accepted it as an "historical monument" and guaranteed its maintenance.

11

In Chicago last February two groups of buildings, all less than 75 years old, received semi-official "classification" as architectural monuments. This was signalled by a public ceremony and by the installation of plaques on the more highly classified group of fourteen. Already, however, Sullivan's Schiller Building, admittedly not one of his major works but his first Chicago skyscraper, is threatened and since it is in the secondary and not the primary classification the campaign to preserve it has actually been hampered rather than assisted. Had Chicago architecture of the late 19th century not been the subject of recurrent historical investigation over the last quarter century, had the lives and careers of the leading architects who contributed major works to the Chicago scene not been the subject of monographs, these buildings now at last publicly recognised as of major significance would all soon be going the way of H. H. Richardson's ultimate masterpiece, the Marshall Field Wholesale Store in Chicago, destroyed in the 20's to provide parking space.

Probably it is only teachers of architectural history who realise the curious gap that seems to be characteristic of architectural students in their apprehension of their own chosen subject. Mostly students seem to know something about remote things — Antiquity, the Middle Ages and the Renaissance, even the architecture of the Far East — and of course they follow the architecture that is strictly of their own day in the current magazines, usually the magazines of several countries besides their own. But concerning the period in between, the period, say, from 1750 to 1950, what they think they know is largely legend or myth, with perhaps some grasp of the early development of those still-practising masters whom they especially admire. Very few seem to have any such sense of period concerning the second or third decades of this century as they are very likely to have of the 5th century B. C. or the 13th century A. D. One may hope, therefore, that such books as Banham's, over and above their intrinsic value, may, appeal to students of architecture, replacing earlier and more tendentious accounts strongly so that they may grow up, not as ancestorless orphans, but properly aware of their professional grandfathers, and great-grandfathers in modern architecture as well of those few present-day architects whom they are ready to accept as father-figures.

Henry-Russell Hitchcock



Paolo Portoghesi. Zodiac è lieto di presentare — continuando la sua serie — un saggio di questo giovane studioso italiano sui problemi di fondo dell'architettura d'oggi.

Un moto di disorientamento e di inquietudine ha rotto in questi ultimi anni, sulla scena mondiale, l'artificioso equilibrio della cultura architettonica moderna spingendola con drammatica urgenza a un riesame dei suoi valori e dei suoi risultati.

Le polemiche suscitate sulle maggiori riviste europee ed americane dalle più recenti opere di Gropius, di Mies van der Rohe, di Le Corbusier, di Wright, o da quelle di Marcel Breuer, di Philip Johnson, di Eero Saarinen, dei B.P.R., di Paul Rudolph, e su certe tendenze che si vogliono caratteristiche della architettura italiana del dopoguerra — hanno rivelato divergenze non solo nel campo della interpretazione dei fenomeni, ma nel modo di porre i problemi generali della metodologia architettonica. <sup>(1)</sup>

Nè si può dire che finora tali polemiche abbiano dato luogo a una chiarificazione; perchè di solito, mentre da una parte ci si limita a verificare la ortodossia o la eterodossia di una determinata opera rispetto a una sintesi, per sua natura antidogmatica, dall'altra ci si giustifica troppo spesso riferendo il proprio operare a contingenze occasionali ed ambientali: evitando l'impegno di una revisione di valori.

Ciò che è emerso evidente da questi dibattiti è come l'architettura moderna, costretta a discendere da quel comodo piedistallo profetico su cui la ricerca avanguardista l'aveva posta, ha dimostrato, affrontando la realtà dei temi impostigli da una società in divenire, minacciata dal livellamento e dalla alienazione, quella stessa *moltiplicazione dei mezzi e confusione dei fini* che Einstein ha denunciato in termini più generali. Una sorta anzi di assimilazione dei mezzi ai fini ha reso discontinuo il percorso della cultura architettonica cospargendolo di illusioni e di delusioni cicliche, collegate al culto, che continuamente si esaurisce, di sempre nuovi idoli, di miti allettanti, ma sterili.



Paolo Portoghesi

Architettura e ambiente tecnico 13

La storia di questi miti, analizzata sul terreno internazionale, presenta una complessità disarmante, e tuttavia è tra i compiti più urgenti che si pongono alla critica impegnata. In particolare occorre chiarire gli equivoci che si incentrano attorno alla nozione di tecnica e di progresso; giacchè la ricerca di basi oggettive per la costruzione e la verifica del linguaggio architettonico, rischia di riportarci oggi, per reazione a certi aspetti paradossali dell'empirismo dominante, verso un ripristino di atteggiamenti di ottimistica fiducia nel valore positivo di ogni progresso tecnico e nella possibilità, insita nell'adozione di nuove tecniche, di liberare l'architettura dalle sabbie mobili del *formalismo*, termine questo ultimo piuttosto ambiguo in cui si finisce per concentrare un insieme di significati contraddittori, forse troppo comodo per esprimere un rifiuto di natura sentimentale nei confronti di esperienze non condivise.

Il valore problematico del tecnicismo nei confronti della architettura può essere forse meglio valutato allargandone lo sfondo al problema del lavoro umano. L'analisi dei fenomeni che segnano progressivamente le tappe della evoluzione dei metodi di produzione dell'industria e il loro riflesso sulla psicologia e sul mondo culturale dei lavoratori, fornisce dati illuminanti per l'inquadramento di alcune esperienze dell'arte moderna e della architettura, in una prospettiva storica integrale.

Il mondo dell'arte infatti riflette come quello del lavoro le alterne vicende di quel processo di umanizzazione della macchina che sembra avere la sua contropartita nella meccanizzazione dell'attività dell'uomo, nella sua rinuncia a farsi protagonista del proprio destino.

E sotto certi aspetti appare persuasiva, o almeno stimolante, la proposta di Mumford (2) che vede in certe espressioni artistiche del nostro tempo — sebbene nate dalla impegnata

ricerca di un nuovo ordine ed equilibrio di valori — uno specchio involontario ma fedele del processo di disintegrazione dei valori della cultura e della civiltà e dei rinnovati accessi di barbarie e di volontà autodistruttiva che hanno caratterizzato la prima metà di questo secolo. Al di là di ogni intenzione meramente analogica, del resto, il punto di vista dei problemi architettonici consente una interessante lettura di certi aspetti in divenire del Neo-capitalismo.

La Organizzazione scientifica del lavoro proposta da Federico Taylor nel 1911 costituisce un esperimento che, compiuto il suo ciclo di maturazione, ha dimostrato chiaramente le finalità extra-umane dello sviluppo dei processi produttivi e la difficoltà di prevedere in anticipo le conseguenze che esso produce sulla vita della società.

Nato come la proposta di una *rivoluzione mentale* che doveva stabilire un nuovo rapporto psichico tra l'uomo e il suo lavoro e tra i diversi componenti della organizzazione produttiva, il *taylorismo* divenne presto un fattore di mortificazione della personalità degli operai « trasformandoli in una specie di struttura atomica delle fabbriche », « spezzando — come ha detto Gramsci <sup>(3)</sup> — il vecchio nesso psico-fisico del lavoro professionale qualificato, che domandava una certa partecipazione attiva della intelligenza, della fantasia, della iniziativa del lavoratore e riducendo le operazioni produttive al solo aspetto fisico-macchinale. »

Tutt'altri evidentemente erano i fini che Taylor si proponeva: anzitutto la determinazione sperimentale del metodo migliore di esecuzione e del tempo necessario per una determinata operazione, quindi la definizione di una distribuzione del lavoro che tenesse conto di questi dati analitici eliminando ogni genere di sprechi, sprechi di tempo dei lavoratori o di tempi-macchina, dovuti a ritardi per una errata distribuzione di sforzi o per mancanza di coordinamento nei quantitativi. Eppure, sebbene il nuovo metodo abbia permesso un aumento di produttività destinato a riflettersi nell'aumento del *benessere materiale* dei lavoratori e a semplificare i loro compiti liberandoli da molte responsabilità individuali, il bilancio finale segna un pericoloso svuotamento del significato umano del lavoro, una accelerazione di quel processo di sradicamento tanto nitidamente descritto da Simone Weil e che trova la sua espressione nella cultura di massa, incapace di sollevarsi da quel livello di abbruttimento collettivo che finora la caratterizza. <sup>(4)</sup>

Da una esigenza di riorganizzazione razionale ha avuto origine la nuova schiavitù del lavoro parcellare alla catena di montaggio, del *travail à la chaîne*, che richiede dall'uomo la ripetizione costante di gesti sempre eguali, influenzando negativamente il suo equilibrio psichico e più generalmente biologico, consacrando il suo distacco totale dall'ambiente naturale e il suo ingresso in un ambiente assolutamente artificiale, spingendolo infine verso una utilizzazione del tempo libero, che sostituisce lo sfogo, l'abbandono, la evasione, al cosciente sforzo di arricchire la propria esperienza umana.

Non è nostra intenzione stabilire un paragone in senso stretto tra il *taylorismo* e le teorie della architettura ed urbanistica razionaliste giacché oltretutto esiste, a proposito di queste ultime, una ambiguità di interpretazione che richiederebbe un preliminare discorso critico, tuttavia è chiaro come nella loro articolazione i due fenomeni si illuminino e spieghino reciprocamente e possano ricondursi a un atteggiamento comune che vede nella tecnica una nuova determinante della condizione umana capace di suggerire non soltanto nuove virtualità espressive e realtà strumentali, ma anche il principio di un nuovo equilibrio operativo. In realtà negli ultimi cinquant'anni si è resa sempre più evidente l'assurdità di un movimento che abbia estraniato da sé il principio della quiete e sia condannato a una corsa infinita ed infinita accelerazione. <sup>(5)</sup> Il carattere autodistruttivo di questo moto, di questo fare che diventa incubo, frenesia, evasione teorizzata, è stato espresso in termini poetici da Chaplin e da Clair e in termini di analisi sociologica da Mumford, mentre traspare, non solo come oggetto di denuncia ma come unico contenuto possibile, nel delirio senza speranza della *pittura del gesto*.

Ora, sebbene l'esperienza del Bauhaus avesse chiarito le finalità umane e civili del tentativo di riorganizzazione dei processi produttivi dell'architettura, inteso come unico metodo possibile per salvare i valori superstiti della civiltà occidentale, i risultati formali della sua attività risentono del carattere sperimentale della metodologia e del clima di lotta in cui era stata elaborata. L'abbandono programmatico di ogni legame di continuità storica con il passato, la concezione della storia come didatticamente pericolosa per la formazione di una nuova sensibilità formale, il rifiuto dell'impegno politico, sottolineano il limite ancora « avanguardista » del Bauhaus e la impossibilità nel suo ambito di una definitiva chiarificazione della nozione di progresso e di tecnica.

La depauperazione dei valori ereditari, la rinuncia alla memoria, in un momento in cui la cultura aveva bisogno per sopravvivere di tutte le sue energie vitali, fu un atto di presunzione che ha confermato la tradizione di élite, propria dell'arte moderna.



Più generalmente la bianca architettura degli anni centrali tra le due guerre, a parte il significato intimo delle esperienze individuali più valide, esprime nel suo insieme questo cercare (magari per l'uomo) ma fuori dell'uomo i suggerimenti formali per il volto della nuova città, basandosi su un ottimismo profetico che doveva essere tragicamente smentito dalla inaudita barbarie dell'ultima guerra.

L'abbandono dell'unità spaziale, della elementare simbologia che legava l'edificio alla terra, la ricerca di una unità in tensione, di un equilibrio dinamico ottenuto applicando freddamente le regole di una concezione ottica del fatto architettonico, segnano la rinuncia alla comunicatività diretta della forma, a vantaggio di un illusorio modo operativo di comunicare che in ogni caso proiettava nel futuro una necessità troppo urgente.

Che di questo atteggiamento di rigido isolamento, che ha legato le sorti dell'arte moderna a una minoranza di intellettuali incline a idealizzare lo spirito della classe operaia e dei movimenti in cui si riuniva, abbiano finito per avvantaggiarsi le ideologie e i movimenti reazionari è un dato controllabile dolorosamente non solo nella cronaca degli avvenimenti culturali, ma nella storia politica europea di quegli anni. La sinistra intellettuale si dimostrò allora ad ogni occasione, incapace di opporre alla mitologia delle dittature borghesi qualcosa capace di radicarsi nella coscienza popolare con altrettanta facilità. Una carenza di linguaggio, e forse anche di fiducia nella umanità non *illuminata*, rese impossibile il realizzarsi in termini politici di un argine capace di contrastare la pressione ideologica del nazionalismo imperialista.

In una prospettiva storica più generale le esperienze razionalistiche, prescindendo dalla entità dei risultati artistici, acquistano aspetti paradossali che denunciano i limiti dello spirito di minoranza che le ha animate e forse conviene ammettere con Mumford — senza per questo voler rifiutare una eredità che anzi riteniamo fondamentale per la nostra cultura — che la rigida monotonia di certi quartieri costruiti in Europa tra le due guerre finisce per esprimere, contro ogni intenzione degli autori, come contropartita della cieca fiducia nell'ordine astratto delle regole intellettualistiche, l'impoverimento e lo sradicamento della vita e della società, l'arrendersi dell'uomo al nuovo ritmo impostogli dalla tecnica, la sua incapacità di dominare ciò che aveva creato. Dopo aver lottato per sottrarsi alla schiavitù dei padroni, acquistando una coscienza di classe, una consapevolezza della propria forza collettiva, i lavoratori dell'industria, ebbero dalla immagine delle loro case bianche e ordinate la conferma della intuizione che si faceva strada nella loro coscienza di essere caduti in una nuova pericolosa rete, la schiavitù della macchina.

15

L'attrito originato dalla incapacità di conciliare la realtà biologica dell'organismo umano con il nuovo ambiente artificiale del lavoro razionalizzato, influenzando indirettamente sul ritmo della produzione, per le diminuite capacità produttive dell'uomo, condannato al ritmo sfibrante dei lavori parcellari, si è posto come uno dei problemi fondamentali della riorganizzazione industriale del Neo-capitalismo.

Dalla percezione di questo fattore di instabilità, costituito dalle tensioni interne e dai traumi psicologici dell'ambiente di lavoro, dalla necessità di attenuare questi conflitti e il loro negativo influsso economico è nata la teoria delle *Human Relations*, una sorta di correttivo che non di rado anziché rimuovere le cause di una malattia che affligge la società si propone di mitigare gli effetti con una terapia psicologica, anzi psicanalitica, volta a riconoscere e combattere inibizioni e complessi di frustrazione.

« Noi ci troviamo — ha scritto il teorico delle *Human Relations* <sup>(6)</sup> — ad aver compiuto una evoluzione da una società che disponeva di salde tradizioni e di forme culturali ben stabilite verso ciò che si potrebbe chiamare una società di adattamento, caratterizzata dalla crescente complessità delle sue istituzioni, sempre più indipendenti tra loro, e dalla indeterminatezza dei suoi codici sociali, l'individuo, sempre più instabile, è sottoposto a continue pressioni, a tensioni, a conflitti che influiscono direttamente sul suo benessere spirituale e sulla sua stessa visione del mondo. » In relazione con tale stato di cose la istituzione dei *counsellors*, ai quali gli operai possono confidare senza reticenze i loro problemi di adattamento, i loro drammi intimi, garantisce l'inserimento di una valvola di sfogo in un circuito sottoposto a pressioni insostenibili. E anche quando le *Human Relations* hanno influito più profondamente sulle strutture produttive determinando la rotazione e la integrazione dei lavori parcellari, o la formazione delle catene sociali, non hanno mai perso il loro carattere di raffinato e mimetizzato paternalismo scoprendo il loro limite nella inevitabile influenza negativa sulla coscienza sindacale e politica dei lavoratori e inquadrandosi in questo senso in quella utopia della *Rivoluzione dei tecnici* che dovrebbe costituire la premessa del superamento del marxismo e del capitalismo e preparare il tramonto della democrazia parlamentare affidando agli « specialisti » aiutati dalle macchine pensanti che valutano statisticamente le contingenze reali, tutte le operazioni di controllo e di scelta giacché gli « uffici » diventerebbero i « corpi sovrani » dello stato illimitato della società dei tecnici.

Il sacrificio della esigenza di integralità dei valori propria dello spirito umano condurrebbe — avverte Mumford — a una più terribile varietà di barbarie che alle energie animali vedrebbe aggiunti quei potentissimi mezzi tecnici e sociali di cui oggi disponiamo.

Sia le *Human Relations* (7) che la *Rivoluzione dei tecnici* (8) investono di riflesso i problemi della cultura architettonica ed urbanistica. Da una parte coincide il carattere sovrapposto e strumentale delle componenti psicologiche, riportate in primo piano, nella architettura, dalla ricerca della *organicità*, dall'altra aspetti egualmente allarmanti assume il trasferirsi della responsabilità di progettazione da un individuo o da una *equipe* integralmente impegnata, a un *ufficio* in cui i tecnici specializzati operano metodicamente quella vivisezione dei problemi, che compromette la integralità del risultato.

La funzionalità psicologica, che sembra il movente più preciso di certo empirismo, nato dalle esperienze della Europa settentrionale e che ha avuto facilmente partita vinta sul terreno italiano, ha agito molto spesso come superficiale correttivo di certe teoriche asprezze del razionalismo, rimandando una revisione linguistica radicale che si va operando solo oggi e in modo quanto mai confuso come un moto che non una esigenza maturata nella consapevolezza di un determinato ambiente intellettuale sembra interpretare, ma piuttosto un fermento di base ancora incapace di conquistare una validità storica.

L'aver rimesso i tetti di terracotta sulle case, l'essersi riproposto il problema di uno spazio umano, generato da disposizioni planimetriche complesse e rifuggenti dalla regolarità geometrica, il ricorso troppo fiducioso e compiaciuto al dialetto, come mezzo di comunicazione, sono ipotesi frammentarie, medicine che attenuano ma non guariscono la crisi dei contenuti umani della architettura. E tuttavia all'empirismo eclettico come alla teoria delle *Human Relations* va riconosciuto il merito di aver scoperto i punti deboli di una metodologia basata sulla incondizionata fiducia nel naturalismo economico e nel valore di progresso di ogni incremento della produttività.



Negli ultimi anni i rapidissimi sviluppi della industria elettronica (in America è stato notato in cinque anni dal '47 al '52 un incremento produttivo del 275 %) e il conseguente ampliamento delle capacità di autocontrollo delle macchine, hanno portato in primo piano nel mondo del lavoro un problema nuovo, o tale almeno da riproporsi con una urgenza e una importanza imprevedibili, l'Automazione (9), l'introduzione cioè nel ciclo della produzione industriale di organismi meccanici capaci di esercitare azioni assai complesse di apprendimento di controllo di scelta sostituendo il lavoro umano anche quando esso impegna la sfera intellettuale.

I riflessi sociali dell'*Automazione* sono stati oggetto di studi e dibattiti, di considerazioni ottimistiche o addirittura apocalittiche, mettendo in rilievo il carattere transitorio e instabile degli attuali metodi di produzione e aprendo nuove sorprendenti prospettive al mondo del lavoro.

La possibilità di aumentare e perfezionare la produzione e contemporaneamente di diminuire la mano d'opera impiegata, sembra garantire a lunga scadenza un miglioramento del tenore di vita, l'aumento dei salari, la diminuzione delle ore lavorative, in breve l'abolizione della schiavitù del lavoro, o addirittura l'abolizione della fatica che da millenni è indissolubilmente legata al problema del pane quotidiano. Ma a breve scadenza l'automazione significa *liberazione* di grandi masse di lavoratori e nascita di quel fenomeno allarmante che è stato definito *disoccupazione tecnologica*. Mai come oggi si ha l'impressione della responsabilità dell'uomo, della possibilità che egli ha di scegliere tra la disintegrazione, il livellamento, l'autodistruzione, e il ritorno all'equilibrio: la costruzione di un ordine nuovo che possa finalmente colmare il vertiginoso scompensamento tra il progresso della scienza e della tecnica e il regresso dell'autocoscienza e della dignità morale.

È chiaro che cullandosi nell'ottimismo illusorio e interessato della *teoria della compensazione* (10) secondo la quale il fabbisogno suppletivo delle aziende che introducono attrezzature automatiche riuscirà sempre ad assorbire la mano d'opera *liberata*, si va incontro a una crisi del lavoro che potrebbe assumere entità imprevedibile. Se anche questo processo di metamorfosi della industria fosse destinato a creare con certezza un illimitato benessere tra cinquanta anni, c'è da dire che la classe operaia non è più disposta, in tutto il mondo, a pagare le spese di un tale esperimento, come fece al tempo della prima rivoluzione indu-



striaie. L'automazione impone quindi strumenti di controllo e una applicazione su vasta scala della pianificazione che chiarisca i fini da raggiungere con un mezzo che ha una sua legge di sviluppo naturale rigida e inumana e potrebbe facilmente, magari affrancandoci dalla fatica, renderci schiavi di una oligarchia di tecnici, che possiede le leve di comando di una potenza la cui scala è incommensurabile con quella delle energie umane.

L'abitudine di programmare le macchine del resto, ottenendo da loro quel *docile servizio* che nessun organismo animale potrebbe dare, ha già fatto intravedere alla fantasia degli scienziati la possibilità di programmare l'attività umana. Il *Biocontrollo*, finora sperimentato su animali da laboratorio, potrebbe divenire un mezzo, attraverso la trasmissione diretta ai centri nervosi e al cervello di determinati impulsi elettrici, per annullare la volontà e rendere un uomo adatto a ricevere ordini da una centrale elettronica, capace di controllare i suoi muscoli e il suo cervello; così *trattato* l'essere umano potrebbe diventare una macchina ad altissimo rendimento, forse preferibile a qualsiasi altra, sarebbe finalmente senza bisogno di *counsellors* un oggetto di sfruttamento veramente perfetto, quale lo hanno sognato molti *padroni del vapore*.

Ma a parte queste ipotesi, che potranno sembrare ingenuamente apocalittiche, l'Automazione può indubbiamente costituire un meraviglioso strumento per riacquistare il perduto equilibrio dei valori umani. La diminuzione delle ore lavorative (che potrebbero diventare anche quattro come nella *Città del Sole* di Campanella, o sei come nella *Utopia* di Tomaso Moro) darà al tempo libero un significato ben diverso da quello che oggi ha, di evasione, di sfogo, di abbandono; potrà tornare ad essere il tempo per l'apprendimento, per la maturazione della propria personalità, per un riavvicinamento alla natura, per una riconquista nella consapevolezza dei fini, dei valori morali e religiosi dell'esistenza. Nello stesso tempo il lavoro di controllo delle macchine ridarà all'uomo il senso della sua dignità e della sua responsabilità e metterà su un piano di maggiore importanza economica i lavori agricoli, artigianali, intellettuali necessari per la vita della comunità. Può darsi che tra cinquant'anni sarà di nuovo possibile, come nell'antica Palestina, che l'umanità sospenda ogni tanto per un anno intero la sua attività, che si torni a celebrare l'anno sabbatico, un anno di meditazione e di scambi in cui gli uomini si adoperino solo a conoscersi l'un l'altro.

L'avvento della Automazione, ricondotta alle sue vere dimensioni di fenomeno gradualmente controllabile, attraverso una *presenza politica* dell'uomo, investe in pieno la responsabilità e la vocazione della cultura architettonica ed urbanistica sia per l'esigenza di una pianificazione generale sia per i nuovi problemi che pone.

17

A proposito della influenza che l'Automazione potrà esercitare sulle attrezzature produttive e sulla forma dei prodotti, si è parlato della necessità di un gigantesco lavoro di *redesign* in cui il punto di vista estetico, avrà un suo ruolo determinante <sup>(11)</sup>. Ma oltre a ciò l'aumento della produttività nel campo della industria edilizia apre nuovi orizzonti operativi e la necessità di impiegare provvisoriamente vaste masse di mano d'opera *liberate* dalla automazione delle aziende, in attesa di essere riassorbite e riqualificate, finirà per riproporre i temi delle grandi opere pubbliche realizzate per conservare l'equilibrio della occupazione e insieme per interpretare le nuove esigenze di una società che ha ritrovato nel movimento il principio della quiete e può concedersi ormai, senza perciò arrestarsi, un ritorno « contemplativo ».

Comunque considerata, ottimisticamente o no, l'Automazione sembra proporci l'immagine di un mondo gradualmente ma profondamente trasformato, rispetto al quale la attuale fase di sviluppo della tecnica, con il suo corollario di relazioni, di metodi, potrà apparire tra non molti anni sorpassata, e per certi aspetti non vitale, contraddetta, cioè, dalla esperienza e dai termini di una necessaria revisione di valori.

La tecnica non ha alcun dovere di non contraddirsi e la sua logica interna contiene come parametro il caso. Se continueremo a chiedergli ciò che essa non ci può dare, e cioè una indicazione sulla strada da percorrere, rischieremo di trovarci continuamente a dover mutare rotta, in una condizione cronica di crisi e di frustrazione.

Sperare che continuando nella disgregazione quasi per virtù magica, il negativo si trasformi in positivo, è una operazione rischiosa così come lo è il lasciarsi attrarre dal dogmatismo di una soluzione autoritaria che opponga alla crisi una impossibile restaurazione anti-storica. Relegare la tecnica nella accidentalità estrinseca allo spirito per garantire a quest'ultimo una indisturbata supremazia è un atteggiamento che per la sua passività converge nei risultati con quella stessa nevrosi *ossessiva della mobilitazione scientifica* (Wiener) che ci sta trascinando alla deriva: è un modo di arrendersi evadendo dai veri problemi della civiltà.

Occorre cercare all'interno del nuovo ambiente tecnico e non fuori di esso gli strumenti per una azione di controllo e di guida, occorre, che l'uomo tolga alla meccanizzazione le

leve del comando. « Abbiamo ancora bisogno di allargare le nostre conoscenze — ha scritto Mumford <sup>(12)</sup> — ma conoscenze che differiscono profondamente dai successi frammentari, incoerenti, degli specialisti moderni; dobbiamo aumentare la nostra ricchezza che si traduca in valori di vita, non in termini di profitto e di prestigio; e abbiamo anche bisogno di potere, il potere umano di controllare, di impedire, di dirigere, di contenere, di rifiutare, in diretta proporzione con il nostro aumentato potere fisico di sterminare e di distruggere », anche se queste parole possono sembrare di cattivo auspicio a chi è abituato a considerare « tutti i mutamenti progressivi, tutte le invenzioni meccaniche desiderabili, ogni forma di proibizione e di controllo mortificante, e vede nella storia e nella cultura una specie di processo meccanico in cui l'uomo non può assumere una parte decisiva, tranne in qualche caso, per accelerare l'inevitabile movimento di forze impersonali ».



Trasposto nell'orizzonte particolare dell'architettura e dell'urbanistica il problema del *controllo* dà un significato cardinale agli avvenimenti di questi ultimi dieci anni e investe la nostra cultura di una responsabilità che esige altrettanta consapevolezza.

La revisione critica del razionalismo pur confermando il ruolo fondamentale di questa esperienza, come prima ipotesi costruttiva per la ricerca di un linguaggio, ne ha messo in rilievo l'insufficienza di fronte ai problemi del tecnicismo, della comunicazione umana, della continuità storica, l'incapacità di offrire all'uomo del nostro tempo che — come ha scritto Gropius — *la grande valanga del progresso e della scienza ha lasciato inselvaticato ed inquieto, incapace di adattamento e spesso pietosamente privo di iniziativa morale*, una immagine di se stesso teso alla riconquista di un *radicamento* nella società e nell'ambiente.

Nel periodo tra le due guerre, nell'entusiasmo di mettere in luce le virtualità formali della tecnica, integrandola nel punto di vista estetico, gli architetti moderni hanno pensato che, scelta la buona strada della *quantificazione della qualità*, il problema del rapporto dialettico tra arte e società fosse automaticamente e implicitamente risolto. La parentesi della guerra, la crisi politica europea hanno troncato ogni processo di maturazione culturale dei temi formali e dei principi generali del Razionalismo lasciando in eredità, a una categoria professionale immatura culturalmente, il pesante fardello di una metodologia elaborata sul modello un poco utopistico di una società già trasformata dalla industrializzazione dei progressi produttivi, unito a una serie di ipotesi linguistiche, di *repertori formali*, connessi con le esperienze, per molti aspetti contraddittorie, della avanguardia figurativa.

Il periodo del primo dopoguerra è stato caratterizzato in Italia da una ventata di empirismo ora puramente evasivo, ora impegnato in uno sforzo di chiarificazione, comunque legato agli umori contingenti di quegli anni in cui tornava ad emergere con estremo vigore, di fronte alla immagine di una Europa distrutta e divisa, la inadeguatezza del linguaggio *sradicato* dell'avanguardia, ad esprimere i contenuti umani di una società in divenire, la necessità di riportarsi alla concretezza del tema tecnologico, abbandonando la astratta grammatica mutuata dalle esperienze della pittura.

L'apertura di questa problematica legata alla poetica dell'occasione e dell'*ambiente come episodio*, ha rimandato quella revisione critica e metodologica che sola avrebbe potuto evitare alla cultura architettonica il rischio di scivolare in una serie di equivoci. Così mentre in Italia una parte degli architetti si impegnava in un potente sforzo qualitativo, liberandosi gradualmente delle inibizioni dell'avanguardismo operando una rilettura filologica della tradizione volta alla diretta immissione nel linguaggio corrente di nuove ricchezze, un'altra parte concentrava i suoi interessi nell'urbanistica come unico mezzo, a contatto con la realtà oggettivamente rilevabile della società, per trar fuori l'architettura dal giro vizioso dei formalismi.

Entrambi questi filoni di ricerca si sono rivelati operativamente insufficienti a sbloccare una situazione resa sempre più difficile da un assopimento delle energie di rinnovamento politico, poichè mentre non forniscono al mondo professionale che indicazioni troppo vaghe o troppo difficili e pericolose, contribuiscono a sfocare il problema del linguaggio nel particolarismo dei casi irripetibili e in quell'atteggiamento profetico che rifiutandosi di scindere nell'urbanistica, il momento della pianificazione da quello della forma architettonica <sup>(13)</sup> rimanda semplicisticamente l'uno all'altro, consacrando la rinuncia ai valori espressivi e alla comunicazione diretta, propri del fare artistico.



Da una parte quindi una architettura di limitato valore didattico, una ricchezza magari inebriante ma difficilmente utilizzabile perchè priva di una interna disciplina che la renda attingibile, dall'altra una disillusa sfiducia nei valori della architettura, nel significato delle opere, al limite la convinzione che poichè ogni società ha la architettura che si merita, l'unico mezzo efficace per contribuire al rinnovamento della architettura è l'impegno politico. Laddove è evidente l'equivoco di considerare la propria responsabilità di cittadino tale da assorbire ed esaurire, *svuotare*, la propria responsabilità di architetto e, perchè no, di artista.

L'individualismo romantico, l'utopismo profetico sono due aspetti di una stessa crisi, alla base della quale è un analogo difetto di conoscenza e di dedizione nei confronti della società, da una parte una conoscenza meramente intuitiva e sentimentale che tende via via ad identificare con essa un determinato ambiente ristretto e idealizzato, dall'altra una conoscenza statistica che esclude la possibilità di un colloquio diretto, offrendo soluzioni « tecniche » a un problema sostanzialmente umano.

In questo aspetto di insufficiente maturità critica, va vista forse la ragione della incapacità della cultura architettonica italiana di reagire positivamente a quel vasto moto di dissenso che si è creato nei suoi confronti in alcuni ambienti europei e in particolare all'ormai famoso articolo di Reyner Banham che pretendeva di identificare nel lavoro degli architetti italiani il sintomo di una *regressione infantile*. La difesa è apparsa subito nutrita di questioni personalistiche degenerando in una sorta di processo alle streghe identificate più che con opere e persone, in un movimento revivalistico artificiosamente definito sulla base di alcuni paradossali risultati di esperienze marginali, comodo capro espiatorio da sacrificare simbolicamente per sgravare la propria coscienza da ogni dubbio e corresponsabilità.

Quella che poteva essere l'occasione per riconoscersi, per valutare la sostanziale unità dialettica di molte ricerche apparentemente divergenti, è stata invece l'occasione per una nuova polemica, per riproporre l'abbandono di una esperienza prima di averla maturata e vissuta fino in fondo.

In questo clima riprende consistenza quel mito del tecnicismo, come rifugio nella oggettività, che abbiamo cercato di lumeggiare su uno sfondo più vasto e che non può apportare alcun reale contributo alla soluzione di problemi che impegnano il ruolo stesso dell'architetto nella società e che, a nostro avviso, possono risolversi solo nell'impegno di un dialogo serrato e analitico che realizzi quella revisione nella continuità, unico modo di non tradire la spinta interiore che è la parte perennemente valida delle esperienze che vengono riunite sotto l'etichetta del Movimento Moderno.

19

Perchè il riallacciarsi meccanicamente a queste esperienze, rinnegando tutto il lavoro fatto nel dopoguerra, tornando al conformismo della soluzione tecnica, unico porto sicuro contro le insidie del personalismo romantico, sarebbe il miglior modo di tradire lo spirito che ha animato i maestri dell'architettura moderna, sarebbe essa sì posizione *reazionaria*, un modo non per negare ma per confermare la vocazione provinciale della cultura italiana. Nulla è più provinciale, in senso negativo, che rifugiarsi nel nervosismo e nella insoddisfazione giudicando uomini ed esperimenti dai loro difetti e pericoli, rinunciando a un bilancio sostanziale. In questo modo ci si condanna spontaneamente a un perpetuo sperimentalismo che nell'ansia di superare ogni movimento, appena cominci a scoprire i suoi limiti e i suoi rischi, preclude la strada dell'approfondimento e della maturazione critica delle ragioni del proprio operare. Abbandonandoci a questo nervosismo tra dieci anni ci troveremo a *superare* il *revival* del Razionalismo iniziato nel 1960 <sup>(14)</sup> e la serie dei pentimenti e delle autocritiche distruttive non accennerà a finire. Abbandonare il problema del *radicamento* della architettura nella cultura e nella società in cui viviamo sarebbe oggi, a nostro avviso, una rinuncia, storicamente insostenibile, un atto di presunzione e di impotenza.

Giacchè è proprio in questa esigenza di *radicamento*, di relazioni concrete con una realtà in divenire, che va ricercato il valore progressivo della esperienza italiana.

Sotto questo angolo visuale un panorama per altri aspetti confuso e discontinuo si articola organicamente e lascia intravedere la possibilità di uno sviluppo fruttuoso. Estremismi paradossali, tentativi arrischiati, la stessa vernice eclettica così spesso emergente nei risultati di questi anni, potranno forse valutarsi a distanza incidenti marginali e limitati, incapaci di inquinare la natura di un orientamento positivo.

*La riabilitazione della memoria, tra le facoltà che possono presiedere alla creazione artistica* — di cui ha parlato Argan a proposito di Gardella — ove acquisti la coscienza dei suoi limiti e del suo ruolo non conservatore ma rivoluzionario, può divenire mezzo attivo

di controllo, garanzia del rinnovato prestigio dei fattori umani, nei confronti di quelli meramente produttivistici, dell'architettura.

Maturati da questo continuo esercizio di relazioni e dalla *riconquistata certezza del valore assoluto ed autonomo e concretamente costruttivo della visione* <sup>(15)</sup> gli architetti italiani saranno forse domani particolarmente adatti per quel lavoro di *redesign* necessario perchè lo *standard* della produzione industriale perda il suo carattere meramente strumentale e tecnicistico e acquisti un valore di comunicazione e di qualità che si opponga al progressivo meccanizzarsi e quantificarsi dell'esistenza nella società industrializzata.

Piuttosto che adottare meccanicamente e con la gioia dei neofiti gli elementi prodotti in officina, come simboli di un *Progresso*, che si risolve poi nel consolidamento di un equilibrio sociale senza prospettive, converrebbe impegnarsi a *ridisegnare* questi elementi caricandoli di valori umani, di una dignità di forma che collabori a far riconvergere sull'uomo, sulla sua responsabilità e libertà piuttosto che sulla tecnica, la speranza e l'attesa per il raggiungimento di una nuova struttura sociale.

La architettura italiana ha oggi al suo attivo un gruppo di opere di alto livello, concordi nel tentativo di radicarsi nella storia e nelle aspirazioni della società, ma collegate in modo latente e discontinuo. Basti ricordare, e non per il gusto dell'elenco ma per rievocare un valore di testimonianza, le cose migliori di Michelucci di Albini di Ridolfi di Gardella di Samonà di Quaroni dei B.P.R. di De Carlo di Gabetti e d'Isola di Raineri. La complessità e la ricchezza di questi esempi ha bisogno per continuare ad essere attiva e vitale, di consapevolezza, di impegno programmatico. E sono le nuove generazioni che hanno la responsabilità di questo impegno.

Il grande problema da risolvere infatti è quello tristemente additato dal rovescio di questa medaglia, dallo spettacolo di *disordine stabilito*, di vitalità violenta e incontrollata delle periferie delle grandi città, dei nuovi nuclei che si saldano ai piccoli centri. Questa produzione abnorme non ha nè misura nè leggi, è espressione quasi selvaggia di ansie e di necessità che non trovano esito, eppure continuamente subisce stimoli e suggerimenti e con lentezza si trasforma nell'intimo. Perchè tra il mondo della qualità e questo della quantità torni a stabilirsi un rapporto, un mezzo di comunicazione, occorre una visione totale e critica del problema, occorre il reciproco concorso di un aggiornamento dei metodi produttivi, e dell'impegno da parte degli architetti a misurare la propria opera con il metro del suo valore didattico, della sua capacità di influenza. Nessuna delle due cose può bastare da sè. I processi produttivi, in quanto aspetti della tecnica non possono creare valori ma aiutarne la diffusione e il potere operativo, d'altra parte negando o ignorando la importanza di tale mezzo, proprio dell'attuale civiltà, è illusorio pensare di poter produrre mutamenti sostanziali.

Il binomio personalista di *purezza e presenza* appare ancora oggi decisivo. È necessaria l'autocritica della rivoluzione, l'approfondimento dei motivi dell'azione, ma è altrettanto necessaria la presenza, il coraggio di sporcarsi le mani rinunciando ai comodi schemi dell'avanguardia, e una valutazione serena che può essere più impegnata delle isteriche negazioni dei pessimisti dei quali si potrebbe dire con Mounier <sup>(16)</sup> « Ils n'aiment pas la vérité, ils aiment la négation de l'erreur, ce qui est tout différent. La première nourrit, la seconde épuise e s'épuise ».

Intorno al 1950 il Neorealismo fu il tentativo di realizzare una architettura libera dall'ipoteca classista dell'arte borghese, con l'opporre ad essa il mito di una architettura proletaria, intessuta di forme che si volevano simbolicamente legate alla protesta operaia e contadina. In realtà il proletariato che convergeva verso le città, sfuggiva quelle immagini che ai suoi occhi erano diventate simboli di un passato di inferiorità, aspirava a una dignità *borghese* consacrando la liquidazione della cultura *popolare*.

A distanza di dieci anni il problema centrale non può essere che nel senso del riscatto della cultura di massa. E piuttosto che esaltare e mitizzare il valore il rinnovamento dei processi produttivi dell'industria ancora legati al prestigio e al profitto di una classe, come unico mezzo per oggettivare il disegno della nuova città, converrà servirsi di questi mezzi come di ogni altro a disposizione per esaltare e celebrare quelle forze di civiltà che possono promuovere la reazione a quello stato di sonnolenza e di apatia che è tra le conseguenze dello sviluppo dei mezzi tecnici: e sono forze spirituali e politiche che traggono stimolo dalla fiducia nella libertà dell'uomo e nella sua creatività.

Solo così forse si può essere fedeli alla sostanza autentica della rivoluzione dell'architettura moderna, all'estensione cioè del valore di spiritualità, un tempo riservato a pochi uomini o a pochi ceti o a pochi atti dell'esistenza, all'intera società umana e alla totalità dei suoi atti <sup>(17)</sup>.



E' d'altronde ormai necessario abbandonare il momento filologico ed episodico di quella ricerca di relazioni che ha impegnato l'architettura italiana negli ultimi anni. In questo sforzo di chiarezza costruttiva, di bilancio spregiudicato, sarà forse possibile riconoscere certi latenti motivi di unità, indispensabili per garantire all'avvenire della architettura una convergenza delle disponibilità umane che fanno oggi della scena italiana la più intensamente ricca, di tutto l'orizzonte europeo.

Certo la vita del nostro tempo esige che il linguaggio della architettura si impadronisca di sempre nuovi mezzi visivi, che una nuova scala sia introdotta nella progettazione degli edifici e dello spazio urbano, occorre che la velocità con cui si muovono i mezzi di trasporto meccanici, contribuisca a determinare il nuovo volto della città. Ma è necessario non abbandonarsi all'idolatria della novità, non dimenticare che è il principio della quiete che dà valore e senso al movimento e che la visione nella velocità non annullerà mai la visione in scala umana, dall'altezza e nella velocità dell'uomo. Il rinnovamento deve determinare un'addizione o meglio un prodotto, non una pura *sostituzione* di valori.

La cultura architettonica italiana per riacquistare un suo ruolo particolare e autentico nella prospettiva internazionale non deve eludere la sua responsabilità che consiste nel desiderio di rinnovarsi e purificarsi, ma consiste anche nel suo confrontarsi con l'eredità storica che la caratterizza.

Da anni si va ripetendo la facile novella del peso e dell'impaccio che il passato costituirebbe in Italia nei confronti di ogni tentativo di opporsi all'immobilismo della Accademia. Se sia o meno un peso è questione opinabile, quel che ci sembra certo è che, ignorarne la presenza, non è meno evasivo che abbandonarsi alla pigrizia della contemplazione. Per trovare quel supplemento d'anima, che Bergson sollecitava per controbilanciare il mondo aumentato dalla tecnica, la cultura occidentale deve mobilitare tutte le forze ancora vitali che le derivano dalla sua eredità. Del resto a chi ha paura del passato come di una fonte di inibizioni e di ingiustificate rinunce si potrebbe rispondere con le parole di Simone Weil, una delle massime testimonianze della volontà di riscatto della parte migliore della cultura moderna: « E cosa vana distogliersi dal passato per pensare soltanto all'avvenire. È una illusione pericolosa pensare soltanto che sia possibile. L'opposizione tra avvenire e passato è assurda. Il futuro non ci porta nulla, non ci dà nulla; siamo noi che, per costruirlo, dobbiamo dargli tutto, dargli persino la nostra vita. Ma per dare bisogna possedere, e noi non possediamo altra vita, altra linfa che i tesori ereditati dal passato e digeriti, assimilati, ricreati da noi. Fra tutte le esigenze dell'anima umana nessuna è più vitale di quella del passato » (18).

Paolo Portoghesi

21

1. Questo saggio si serve soprattutto di esempi italiani e alla situazione italiana fa continuo riferimento; ma i problemi esposti si presterebbero a una larga esemplificazione anche su un terreno molto più vasto. Per la polemica cui si allude, si vedano in particolare le seguenti riviste nelle annate 1959 e 1960: *Architectural Review*, *Architettura Cronache e Storia*, *Casabella Continuità*, *L'Architecture d'aujourd'hui*, *Comunità*.

2. Vedi: L. Mumford, *La condizione dell'uomo*, Milano 1958. La posizione di Mumford non va confusa con quella di H. Sedlmayr (*Die Revolution der modernen Kunst*) che si serve di questa analogia per confermare il carattere « demoniaco » dell'arte moderna. A parte l'uso che di tali osservazioni si potrebbe fare da un punto di vista reazionario, si deve ammettere che certi accostamenti contribuiscono a chiarire il senso e i limiti di quella azione di denuncia che è tra i motivi base della moderna cultura europea.

3. A. Gramsci, *Note sul Machiavelli*, Torino 1953.

4. S. Weil, *L'enracinement*, Paris 1949.

5. V. R. Assunto, *L'integrazione estetica*, Milano 1959.

6. E. Mayo, *The human problem of industrial civilization*, New York 1933; E. Mayo, *The social problem of an industrial civilization*, New York 1945.

7. A questo proposito vedi: G. Friedmann, *Dove va il lavoro umano?*, Milano 1950; S. Chase, *Studio dell'umanità*, Milano 1952; E. W. Bakke, *The scientific study of human relations in industry*, New York 1947.

8. J. Burnham, *La rivoluzione dei tecnici*, Milano 1946.

9. F. Pollok, *L'automazione*, Torino 1956. Si veda anche: R. Jung, *Il futuro è già cominciato*, Torino 1954, e G. Gurvitch, *Industrialisation et technocratie*, Paris 1949.

10. V. G. Friedmann, *Dove va il lavoro umano?*, Milano 1950.

11. F. Pollok, *op. cit.*

12. L. Mumford, *In nome della ragione*, Milano 1959. Per una estesa trattazione dei temi qui fuggevolmente accennati, posti dal neo-capitalismo e dallo sviluppo della società industriale oltre i testi già citati, si veda: S.O. Elliot, *Technology and labour*, New Haven, 1939; T. Parsons, *Società e dittatura*, Bologna 1956; G. Friedman, *Problemi umani del macchinismo industriale*, Torino 1949; J. Schumpeter, *Capitalismo, socialismo e democrazia*, Milano 1955; A. Berle Jr., *La rivoluzione capitalista del XX secolo*, Milano 1956; R. Guardini, *La fine dell'epoca moderna*, Brescia 1956.

13. Vedi C. L. Ragghianti, *Pianificazione, urbanistica, architettura*, in *Il Pungolo dell'arte*, Vicenza 1956.

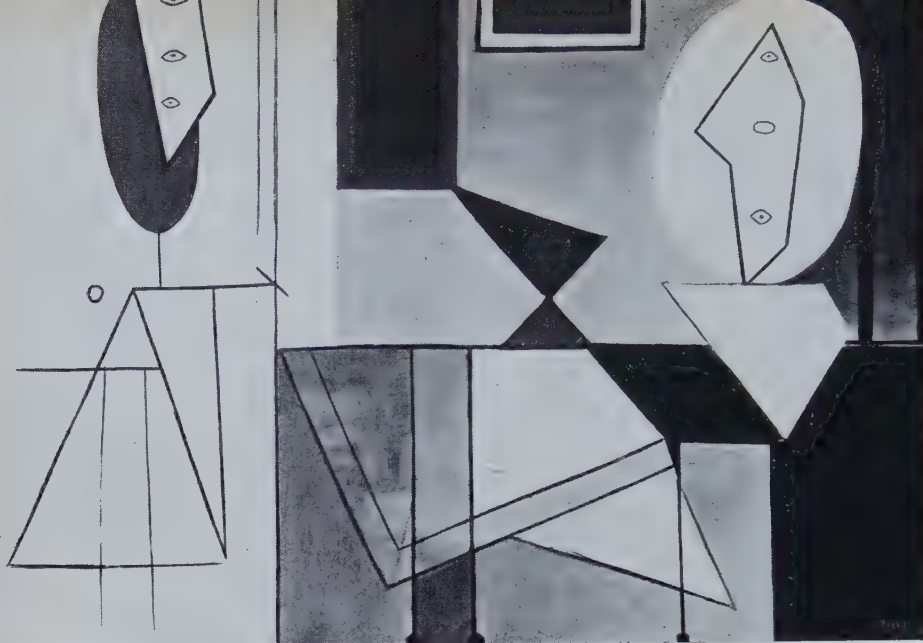
14. Un sintomo di tali velleità può trovarsi in un articolo del numero 238 di *Casabella Continuità*, dedicato al Concorso per la Biblioteca Nazionale di Roma.

15. G.C. Argan, *Gardella*, Milano 1959.

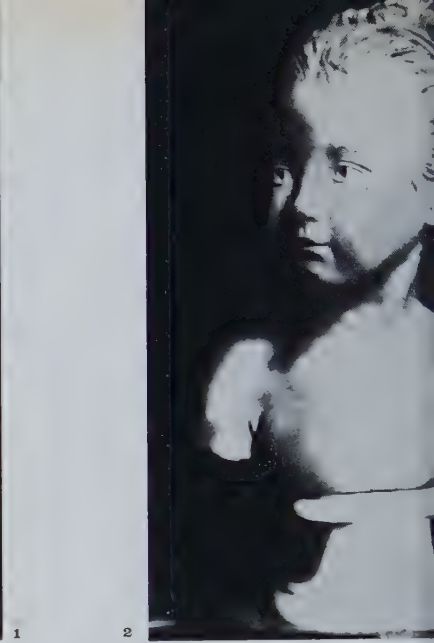
16. E. Mounier, *Le certitudes difficiles*, Paris 1951.

17. G.C. Argan, *Elante o dell'architettura*, in *Casabella Continuità*, n. 216, pag. 46.

18. S. Weil, *La prima radice*, Milano 1954, pag. 57.



1. Pablo Picasso, *Studio*, oil, 1927-28, Collection of The Museum of Modern, N.Y., Gift of Walter P. Chrysler, Jr.

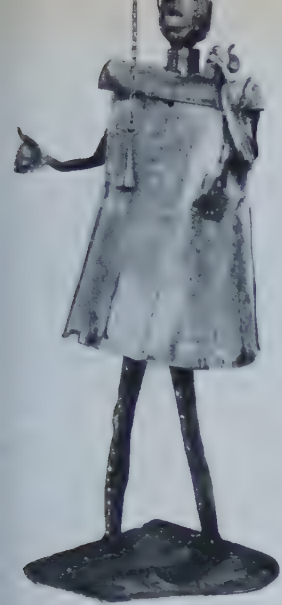


2. Jean-Antoine Houdon, *Louise Brogniart*, terra cotta, dated 1177, Collection of The Louvre, Paris.

Art should be created for use by people and not exclusively for display in art museums. This may sound like heresy today when art museums have developed a monopoly on the determination of cultural and aesthetic values in 20th century industrialized societies. The truth of this statement can be determined by an objective analysis of the role of works of art in relation to the history of mankind and by understanding the role of art museums as a force in the determination of qualitative values in the contemporary world. No one will deny that Pablo Picasso is the most significant painter of the 20th century. In 1935, Picasso said, "I'm no pessimist, I don't loathe art, because I couldn't live without devoting all my time to it. I love it as the only end of my life. Everything I do connected with it gives me intense pleasure. But still, I don't see why the whole world should be taken up with art, demand its credentials, and on that subject give free rein to its own stupidity. Museums are just a lot of lies, and the people who make art their business are mostly imposters. . . . We have infected the pictures in museums with all our stupidities, all our mistakes, our poverty of spirit. We have turned them into petty and ridiculous things. We have been tied up to a fiction, instead of trying to sense what in their life there was in the men who painted them." <sup>(1)</sup>

Picasso's statement serves as an excellent point of departure for an evaluation of the situation today. Picasso speaks as an individual who is primarily concerned with idiosyncratic feelings. When he talks about the artist, he says that "The artist is a receptacle for emotions that come from all over the place; from the sky, from the earth, from a scrap of paper, from a passing shape, from a spider's web. That is why we must not discriminate between things. Where things are concerned there are no class distinctions." <sup>(2)</sup> Although the creative artist of the mid-20th century is not a Picasso disciple, he realizes that he would know nothing if men like Picasso had not generated new and revolutionary ideas at the beginning of the century. As a thoughtful and observant individual, the mid-





3

3. Dahomey, Figure, iron, Collection of Musée de l'Homme, Paris.



4

4. Samuel F.B. Morse, The Louvre, oil, c. 1840?, Collection of Syracuse University, Syracuse, New York.

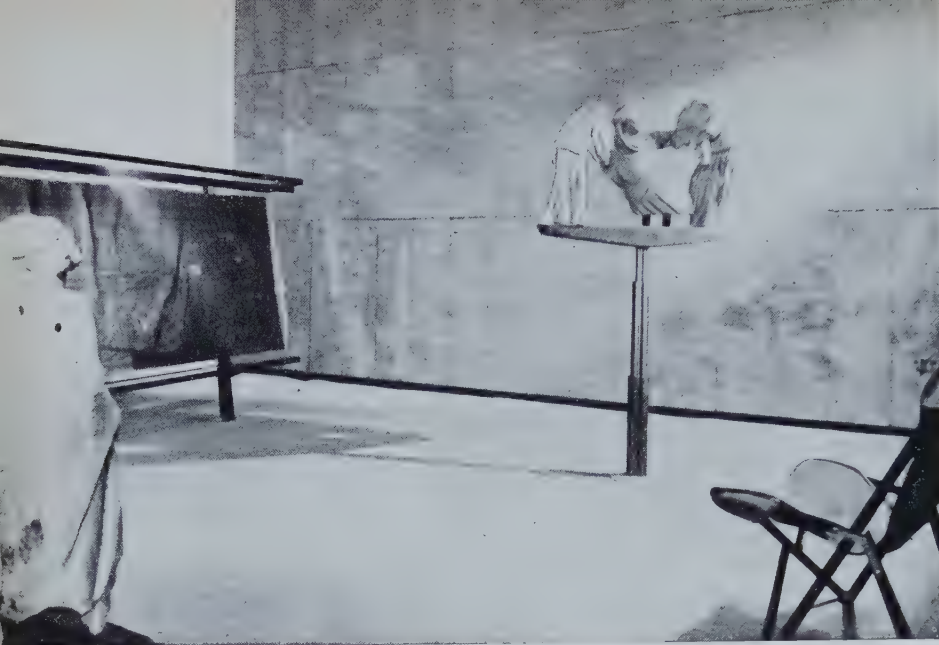
Allon T. Schoener

23

## Art without Pedestals

century artist is aware of a considerable disparity between his philosophy and that of Picasso. While the mid-century artist may be equally concerned with sensitive reactions to aesthetic subject matter, he is not primarily concerned with demonstrating his own personal observations of these phenomena. He is more concerned with providing an aesthetically correct solution to one of the manifold technological problems that have become the basis of everyday life. He is not concerned with individual values; he is concerned with the inner life of the whole community and the values to which it aspires. From this standpoint he cannot produce a painting, drawing, or piece of sculpture which is designed to please only himself. The significant creative artist of this generation must solve design problems that affect the total environment. This is more a part of the continuum of human history than a negation of it. Since the earliest periods of civilization the question of design in the total environment has been significant. Man created objects which adorned his environment; they may have been carvings on rocks, paintings on the walls of caves, pottery jars, stone and wood implements. These objects were conceived to fulfill one of many necessities in the lives of people who have existed at various times and places on the face of the earth. If men lived in caves as hunters or fishermen, their objectives were more limited than those who lived in an established agricultural community. The latter lived in a more complex social organism, made use of more materials and objects of more varied functions. In the second case as well as the first, the object was created for use within the established pattern of community life. First it was to perform a function; its aesthetic beauty, which we appreciate primarily today, was a by-product.

As civilizations became more complex, the nature of artifacts produced for use in those societies became more numerous and complicated. The architectural and sculptural monuments created in the civilization of Egypt, Greece, Rome and Mexico were related to



5. Galleria di Palazzo Bianco, Genoa, Tomb of Marguerite de Brabant by Giovanni di Pisano. (Installation designed by Franco Albini).



6. Giovanni di Pisano, Pulpit, S. Andrea di Pistoia.

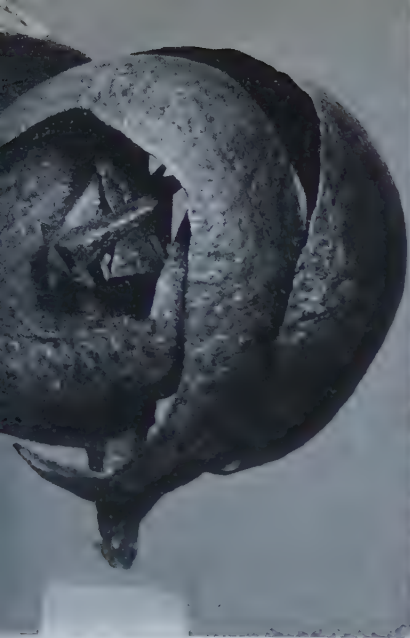
religious ceremonies, burial rites or symbols of political power; they were never divorced from their *use-function*. A hierarchy of the arts is a relatively new idea that was created as a product of Western European Renaissance civilization. Objects had been collected by Egyptian emperors to accompany them in their tombs. Both the Greeks and Romans had assorted collections of what we would call works of art. However, there is no significant emphasis on the importance of one of the visual arts before the 16th century in Italy. The manuscript illuminators and the sculptors of the middle ages had been anonymous artisans of great merit; their names were never attached to their work. In the mind of Vasari, the 16th century Italian art chronicler, Giotto was important because he initiated the rebirth of painting, which was actually mural painting and a movement away from manuscript painting. The first great artists of the Italian Quattrocento were considered to be craftsmen by their own contemporaries; however, in the Cinquecento, things changed. Painting and sculpture became the dominant arts and the creator assumed a more elevated position.

Leonardo da Vinci and Michelangelo were two of the great geniuses of this era who initiated the change. About this time, art objects were separated from their *use-function* and appreciated solely on the basis of their *object-quality*. Lorenzo de Medici was one of the first to collect individual works of art on the basis of their merit. His collection had one function; it was an assemblage of objects whose aesthetic quality was determined by his having selected them. This notable precedent was repeated throughout Italy, France, Spain, England and the Netherlands during the next four centuries.

Kings, noblemen, merchants and landowners formed their own private collections of art objects, which were primarily painting and sculpture. In his history of collecting, "The Taste of Angels", Francis Henry Taylor defined the collector as "a theorist of taste upon whose acceptance or rejection the fashionable judgement of the art market fluctuates, up or down".<sup>(3)</sup> Thus the determination of aesthetic quality was made by the person who assembled the collection. During this period, there may have been times when painting seemed to be dominant and others when sculpture was more significant, but at no time, did either fail to head the hierarchy of the visual arts.

At the beginning of the 19th century, the great royal collections and other large private collections of works of art were turned over to the state and became public property. This was a continuation of the democratic reforms initiated by the French revolution. What had been the pleasure of a few became the property of the many. Everyone was





7. Seymour Lipton, *Sanctuary* Nickel-silver over steel, 1953. Collection of The Museum of Modern Art, N.Y. Blanchette Rockefeller Fund.

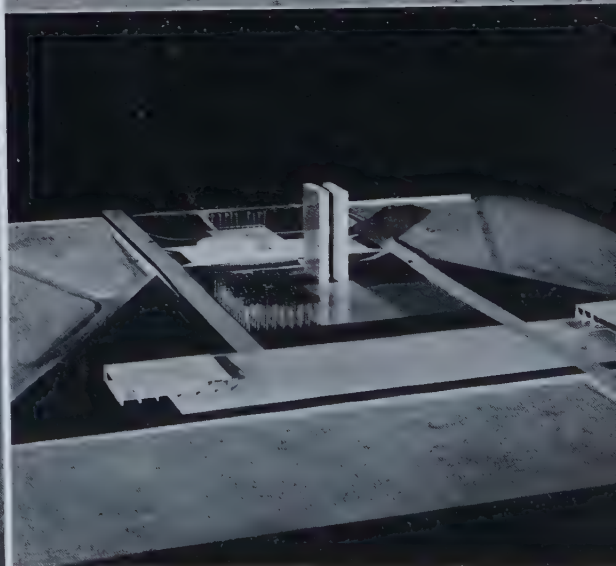


8. Jackson Pollock, *Number 1*, 1948, oil on canvas, Collection of The Museum of Modern Art, N.Y.

exposed to works of art in large public galleries. Previously the private collection had been assembled to be seen in the homes and palaces of their owners. When they were placed on public display, there was a considerable change. The emphasis shifted from the time and place in which the object was created and the purpose which it was to fulfill toward one objective—the demonstration of the work of art. During the remainder of the 19th century and the beginning of the 20th century, art museums were founded in all of the major cities of Europe, America, and the Orient. Objects were assembled and placed on view. Those objects which were placed on view became accepted as works of art because this was the context of their presentation. However, the kinds of objects called “art” were very carefully defined; they represented those periods of man’s existence that appealed to the person who directed the institution. He was like the collector; he allowed his judgement to determine the basis for designation as a work of art. In thinking back to the composition of the collection of the Louvre in 1850, we would be astonished to see that it was primarily Western European painting and sculpture and ancient Greek and Roman sculpture. The Renaissance artists were interested in classic Greece and Rome; therefore, these objects were among the first to pass the qualitative test. However, there were no ceremonial masks or religious sculpture from Africa, Oceania or the Americas. Today, there are still none of these objects in the Louvre. In succeeding years archeological expeditions to Egypt and the Near East produced great treasures that have had the privilege of being classified as works of arts. But again, the classification is purely arbitrary. Some things are actually works of art while others seem to be so only by definition. It is said that Ernst Ludwig Kirchner, the German *expressionist* painter, discovered African Negro sculpture in an ethnology museum in Dresden in 1906, where it had been on display for forty years. He considered it to be “art”; others considered it ethnological material. At roughly the same time, Derain and Picasso are supposed to have discovered African Negro sculpture in Paris. They did not find it in an ethnology museum; they are said to have found it in a bar. They were also able to raise these objects of *no-value* to objects of *great-value*. As an aside, there is no question about the aesthetic merit of African Negro sculpture; it is far superior to French 18th century sculpture. The latter enjoys a number of galleries at the Louvre, while the former has never been elevated to this dignity.

Why and how did this happen, and does it make sense? The public art museum performed a very important function in the 19th century. It provided a place in which the democra-





9 10

11

12

9. Mies van der Rohe, Seagram House.

10. Sergei Eisenstein, still from Alexander Nevsky.

11. Le Corbusier, Chandigarh: High Court.

12. Oscar Niemeyer, Brasilia.



tization of culture could take place. The growing middle class demanded more contact with what had been the culture of the kings. The growth of the art museums is concomitant with the growth of the symphony orchestra, another device for bringing more culture to more people. In addition to an increase in audiences, the 19th century gave birth to a particularly materialistic period.

Along with the rise of industrialism there was concentration on the value of things for themselves. The art museums reflected this philosophy of the period; they became materialistic in the sense that they became completely object-oriented. Values were determined by the evaluation of the object. This evaluation took place on a purely intellectual basis completely divorced from the artist who created it, or the period and culture in which it was produced. After an object was admitted to the sacred sanctum of the museum, it became an object of adoration — not because of its quality but because it had been placed in an elevated position in the hierarchy. Its relation to the society that produced it was divorced from the object.

Now, where does the pedestal come into the picture? In order to properly display works of art and concentrate maximum attention on the single object, the museum pedestal was developed. The pedestal is the symbol of the isolation of the artist from society. The pedestal removes the object from any social relationship and concentrates attention on it solely for its own purposes. The art museum was created to fulfill a need in the 19th century; today, it continues to provide a place in which people can see a selective panorama of the history of mankind as illustrated with art objects. However, in recent years painters and sculptors have failed to appreciate the museum for its value as a cultural institution which illustrates the past — they want the museum to serve their needs today. They want to create art objects to go on pedestals. They believe that if the object gets on the pedestal it will be called a "work of art" immediately. For no reason, other than his working in oil paints or sculpture, a man can be classified immediately as an artist and is privileged to compete for a place on a pedestal.

In 1923, Mies van der Rohe provided a guide to modern artists when he said "Create form out of the nature of our tasks with the methods of our time".<sup>(4)</sup> The significant artists of the present day must accept industrialism as the prime determinant of their work; furthermore, they must realize that their creativity must be geared to the needs of the masses of the people. The artist who feels rejected and displaced today, deserves to feel that way. He is probably not doing anything which is of consequence. His chief occupation may be to compete for a position on a pedestal in one of the many art museums throughout the world. However, the truly creative artists of our generation need not feel frustration. In the 19th century and early 20th century, lack of acceptance was equated with art. Oscar Niemeyer, the great Brazilian architect, stated a positive philosophy for today when he said, "The artist today is no longer the *misunderstood genius* of the past century. He is a normal being who looks straight at life and at his fellow men, thoroughly aware of the problems of a contemporary society from which he had previously so completely disengaged himself. His work now acquires a truly human significance. He knows that his art is only a complement to more fundamental issues, and this is — however strange it may seem — the source of his creative strength".<sup>(5)</sup> The 19th and early 20th centuries endowed us with both positive and negative heritages. On the positive side of the ledger we inherited numerous scientific ideas that provided the springboard for great technological advances. In art, new ideas provided fertile ground for further exploration. On the negative side, we inherited an environment glutted with "visual garbage". The 19th century failed to devote any artistic concern to the total environment; commerce permitted anyone to add anything to the landscape that made money. On the positive side, scientists tell us that the rate of scientific and technological development increases with geometric proportions. A little more than fifty years ago human beings flew in a motorized craft for the first time. Today, a man-made object has been projected into outer space. As new technology has indicated new horizons in the future appearance of our visual world, monstrosities that affect every aspect of our daily life have been produced at a rate of acceleration that equals the geometrical proportions that measure advances in science. Therefore, the sensitive artist of our time is primarily concerned with the state of the visual world that surrounds him. He is offended by the hideous signs that block out the beauties of nature, and the wasted energy that goes into the mass-production of « Cape Cod » cottage type tract homes; the increasing grotesqueness of the American automobile, sometimes called a "rolling jukebox"; the ugly "moderne" furniture that one finds in department and furniture stores; the lack of readability and confused appearances in newspapers, magazines and billboards. Design consideration should be everywhere; the artist today recognizes its absence and is concerned with improving those areas where it is lacking.

Considering that we live in a new era, it is appropriate to reevaluate the media of artistic expression. In doing this, we find that there are some new media which have appeared and some of the older ones have become more important. Film is the most important of

[illegible]

13 14  
15

Thus the hierarchy has been shattered and there should be a more realistic approach to the problems of our day. Although the film is a completely new medium, modern technology has provided new methods for utilizing older disciplines. Despite all else, the total



environment is the prime consideration as a design organism. Although many architects and city planners have promulgated ideas on this subject, Le Corbusier stands supreme. In 1943, he dealt with the problems of urban design in these words, "It is a question of tearing society away from its slums, of searching for the best men, of recognizing the material conditions that naturally respond to their occupations. Application creates form; the volume and location of perfect and efficient units, each considered in relation to the function which occupy or must occupy our daily life; units of habitation satisfy the need for lodging; there are units of work, studios, manufacture, offices, units of culture and *l'esprit de corps*, units of farming, capable of unifying the material and spiritual factors of a peasant renaissance, and everything else affects circulations, horizontally for pedestrians and automobiles, and vertically as well". (7)

We already begin to see the future take shape before our eyes. At the moment, an entire city which was designed by Le Corbusier is being built in India. A new capital is being constructed in Brazil from the plans of Lucia Costa and Oscar Niemeyer. As each year passes more buildings created by Mies van der Rohe, Le Corbusier, Niemeyer, Bunshaft, Neutra, and Fulter rise. There is more well-designed mass-produced furniture designed by Charles Eames and George Nelson. The lesson of the Bauhaus — that man must know how to design for the machine in order to be a good artist — is finally gaining universal acceptance after thirty years. In other fields, graphic designers have done much to improve the appearance of the hordes of printed materials that confront us each day.

The creative personality of our time is the man who faces and deals with the problems of our time. Perhaps the hierarchy may still be strong, but working in one of the what is called "lesser" arts, should prove that there is more vitality in any of the design fields. The people who solve problems are the best designers and the best artists. The reactionary artist of our day is the man who is restricted to communicating his personal feelings, or maybe not even communicating anything at all, through the medium of paint and brushes. Painting is the product of an age that is primarily concerned with craftsmanship. The priority of individual feelings over group feelings is the product of a by-gone age that does not accept the scientific understanding of personality based on group observation. Thus, we find that the reactionary artists are competing for the pedestals in the museums. They multiply in number, the pedestals and places where pedestals are displayed increase in number, yet the frustration is always upon them. When the history books are written, the *pedestal competitors* are not going to rate much space. The people who are struggling to define the new art forms are the only ones who will be remembered.

29

The important art of the 20th century is going to be produced by the men who understand our age and who create artistic objects which are useful today. Those men who create these objects are the true artists of our time. By happenstance, their work may be selected on a qualitative basis for display in the art museum. This is because the outmoded quality judgement of the art museum cannot deny their importance. The display of chairs, tables, lamps, or photographs of buildings in an art museum does not *a priori* make these objects works of art. It is only those objects which are truly honest in function and design and aesthetically satisfying that will qualify as works of art. It is silly to worry about whether something is a work of art. If it is well-designed, it adds something to the environment and slowly begins to tip the balance away from the domination of "visual garbage". Therefore, its positive contribution is enough; this makes it worthy. The public acceptance and utilization of the object should be sufficient reward for the artist. The honor of exhibition in an art museum is a false reward since the basis of the value determination is not honest. Therefore, the more that designers create for people — to meet the needs of our society today — the more art we will have to live with and enjoy.

Allon T. Schoener

1. Conversation avec Picasso. *Cahiers d'Art*, 10: 173-8, 1935; English translation appearing in *Picasso, Forty Years His Art*, edited by Alfred H. Barr, Jr. The Museum of Modern Art, New York, 1939, pages 13-29.

2. *op. cit.* (1).

3. Francis Henry Taylor, *The Taste of Angels*, Little Brown and Co., Boston, 1948, page 14

4. *Bürohaus*, il G (Berlin) n°1: 3 Je 1923; English translation appearing in *Mies van der Rohe*, by Philip C. Johnson, The Museum of Modern Art, New York, 1947, page 184.

5. Stamo Papadaki, *The Work of Oscar Niemeyer*, Reinhold Publishing Corp., New York, 1950, page 5.

6. Sergei Eisenstein, *Film Form*, edited and translated by Jay Leyda, Harcourt Brace and Co., New York, 1949, pages 181-2, Meridian Books Edition.

7. Le Corbusier, *Manière de Penser l'Urbanisme*. Editions de L'Architecture d'Aujourd'hui, Paris, 1946, page 65.







## Parlons de Paris

Les définitions se sont estompées, ayant perdu le contact; elles ne définissent plus. Qu'est ce donc que l'Architecture?

L'Architecture, c'est construire des abris, des logis: le logis des hommes, celui des institutions, celui des deux.

C'est alors occuper le territoire, la terre votre terre, occupation d'un territoire qui n'est pas occupé et s'il l'est en partie, il l'est mal.

La société humaine a toujours occupé les territoires en fonction de deux sortes d'agglomérations « d'établissements humains » LA CAMPAGNE LA VILLE, où se sont greffé avec l'ère de la vapeur, des zones industrielles, provoquant le gonflement de ces cités concentriques.

Le désordre actuel clôturant la première ère du machinisme réclame un nouvel établissement humain. La société moderne est mise en demeure aujourd'hui de créer « la cité des transformations industrielles » dont la forme apparaît linéaire. Seule sa réalisation peut apporter le sauvetage des cités monstrueuses, le démentèlement des cités tentaculaires, le rétablissement des conditions de nature dans la vie des hommes dans les délais quotidiens de la journée de vingt quatre heures, — l'abolition du gaspillage inouï des transports, l'une des charges les plus écrasantes des temps modernes —; par ailleurs la vitalisation des campagnes, le premier établissement

humain, « l'unité d'exploitation agricole » devenant conforme.

La paysannerie ainsi mise en contact avec la civilisation machiniste devient elle même l'un de ses tenants les plus équilibrés de la société machiniste. La refonte du système agraire l'y oblige. Le paysan cesse d'être un « cul terreux ».

Les trois établissements humains de la civilisation machiniste s'offrent à la société moderne, répondant à ses exigences.

Ce qui si discute et se chipote entre « K » et « IKE » mène aux guerres.

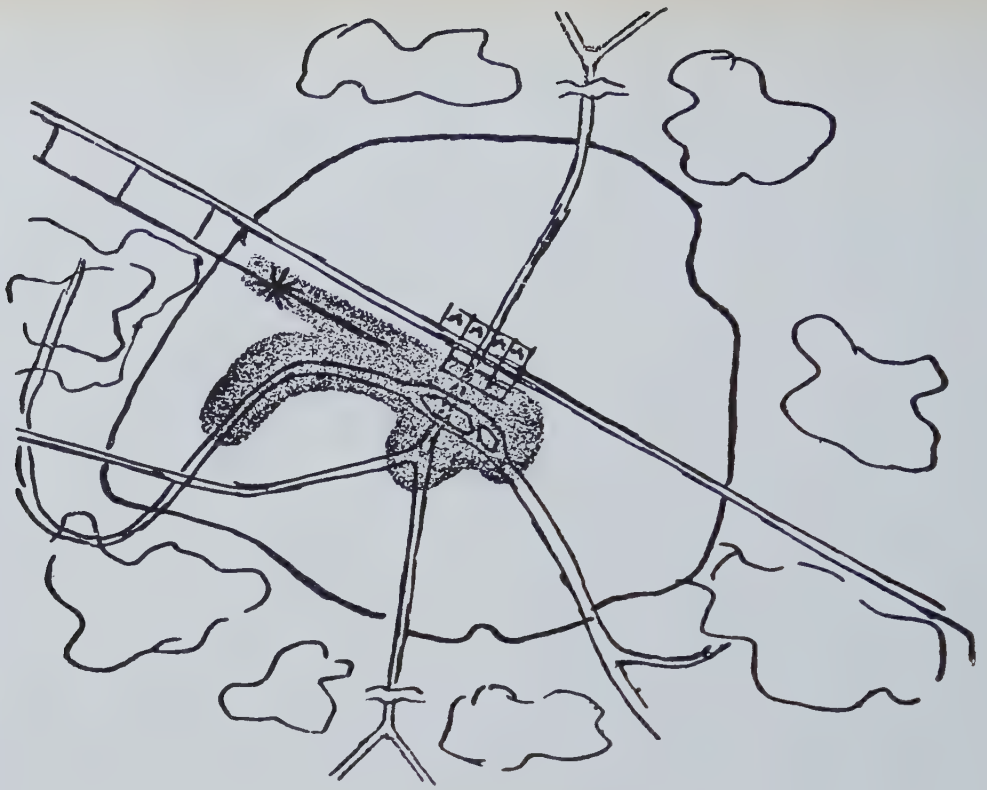
Mais non!

Accueillez cette harmonie qui surgit d'elle même et qui peut résoudre les conflits: du nouveau monde, à travers l'Europe, jusqu'au Pacifique.

Installez sur les cartes les lignes des cités linéaires, vous aurez occupé utilement la terre.

Irriguez de vie les terres toutes contigües, installez la géométrie des nouveaux aménagements construits, vous aurez ouvert l'ère des temps modernes. Irons-nous vers un gouffre ou au contraire vers l'harmonie?

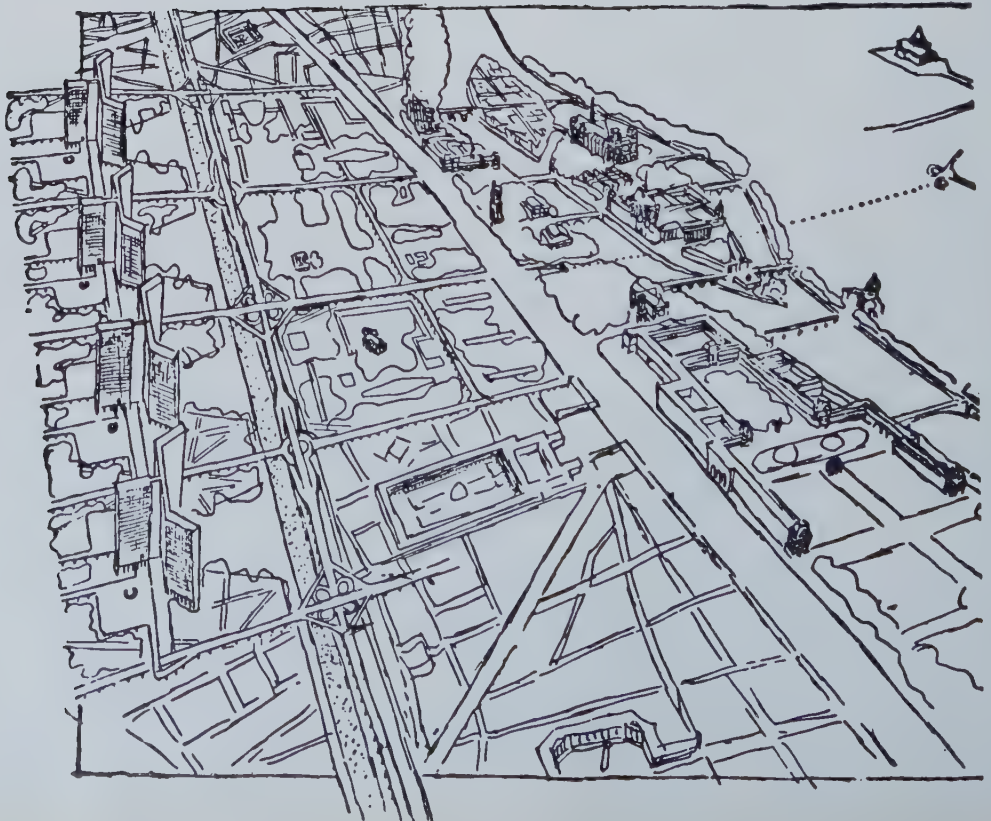
Et même au nom des cruelles lois de l'égoïsme, de l'avidité, de la concurrence, vous aurez énoncé le programme de travaux de Paix, vous apporterez l'équilibre, avec ses productions gigantesques de



2

2. Plan de Paris.  
3. Aménagement du Centre de Paris.

3





nourriture et d'équipement. Vous apporterez la Paix!

Mais il en est qui ont décidé d'aimer la guerre, de la faire!



Il faut ouvrir des dossiers neufs. L'enthousiasme peut nous soulever. Un nouvel « Etablissement humain » intervient dans la civilisation machiniste moyennant quoi l'ordre peut être rétabli, la classification opérée ouvrant les portes à la réforme, instituant une féconde et nouvelle occupation du territoire — fournissant aux édiles et aux gouvernements — et encore aux politiques noyés dans la confusion, les moyens d'une action féconde.

L'Urbanisme est la science qui intéresse les rouages du pays. L'Urbanisme est l'expression de l'activité d'une époque.

Paris, par exemple, dont le tracé rayonne depuis Notre Dame de Paris appuie ses éléments de bases sur la grande ville.

Paris! Toucher à Paris, oser proposer une solution pour combattre la grande maladie de ses banlieues comme aussi sa transformation interne, sur la règle néfaste d'un urbanisme à deux dimensions: façades levées à pic sur des trottoirs, rues encombrées et cours misérables. Decadence, maladies lentes, mort de Paris si sublime, si gracieux et limpide, sous son ciel incomparable héritage des aïeux. Le simple croquis ci-contre concentre trente cinq années d'étude du Plan de Paris depuis 1922 jusqu'à 1946.

Le croquis est limpide, persuasif. Il est modelé en pleine chair géographique et topographique, Paris s'appuie en réalité, non pas sur des banlieues immédiates mais bien sur les confins, sur les bords de mer et d'océan et comme sur les marches de l'Est par les grandes routes qui irriguent le territoire et définissent le centre de la ville. A l'aube des formidables mutations sociales économiques et politiques, le destin de Paris apparaît aujourd'hui à qui sait lire devant soi. Les deux puissances dominant le monde moderne sont l'une à l'Ouest: l'U.S.A., l'autre à l'Est: l'U.R.S.S., au nord est: Londres, au sud: l'Afrique. Par l'Espagne et l'Italie, Paris est le moyeu d'une roue.

Non content de préparer la congestion de la Place de la Concorde, des Champs Ely-

sées et de l'Etoile, en créant un cul de sac qui est un verdict de mort pour l'Est de la ville, les édiles s'hypnotisent sur un tracé fort élégant d'Avenue Triomphale, dont le mot à lui seul est déjà un déni des réalités présentes. Le zim boum des fanfares sonne mal aux heures sévères que nous vivons.

Paris gîte dans ses collines au bord de son fleuve, autour de l'Ile de sa cité qui est précisément le moyeu de la roue évoquée. Les villes se rebâtissent sur leur centre à travers siècles et millénaires; on ne déplace pas le moyeu d'une roue. C'est une impossibilité ou un attentat.

J'ai proposé, (après des replis stratégiques que l'étude conseillait au cours des années), quatre gratte-ciel au centre de Paris pour absorber « les affaires »; ils sont situés de part et d'autre de l'axe nord-sud, au delà des portes Saint-Denis et Saint-Martin.

Au devant remplaçant les halles centrales, (anachronisme et défi urbanistique présent), et supprimant les taudis qui les entourent, un parc recevrait les vastes et magnifiques édifices des Forces civiles et civiques; (chambres du travail, centre des syndicats, la masse des organisations aujourd'hui dispersées); dans les frondaisons et sur les pelouses les vieilles maisons parfois vénérables du Marais, subsisteront à l'aise.

Le croquis que vous avez sous les yeux décrit cinq grandes routes autostrades, les collines de Paris, les nobles compositions architecturales survenues au cours du temps et qui font la splendeur de la ville: la Cité, l'axe Place des Vosges-Etoile. Le centre moderne, ici proposé, grandiose création de la civilisation machiniste, n'est-il pas pétri de réalisme, d'espace, de volumes, de silhouettes, d'artères vitales? La vie y éclate. Paris a retrouvé son coeur. « Le Coeur de Paris », le coeur urbanistique de Paris.

L'examen de l'occupation du territoire par les « trois établissements humains » de la civilisation machiniste — unités d'exploitation agricole, cités linéaires industrielles, villes radio-concentriques des échanges — permet de prendre des initiatives:

transférer l'industrie sous forme de cités linéaires au long des trois routes, de terre, d'eau et de fer, toujours conjuguées dans la géographie et la topographie: lieux de passage des matières premières et des produits fabriqués; vider ainsi Paris tentaculaire d'un surplus de population vouée aujourd'hui à un va et vient insensé; reconquérir ainsi *les conditions de nature* et les installer dans l'habitation et le travail.

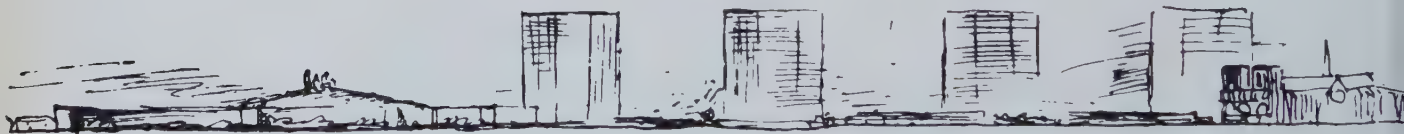
On amorcera le mouvement, le grand mouvement, la dislocation, qui conduiront à



Le Moyen Age. avec des petits moellons et *sans ciment*. fait son gratte-ciel.



La III<sup>e</sup> République enterre le gratte-ciel en l'enserrant de hautes maisons bourgeoises dressées au bord des vieilles rues : rue-corridor et désert de pierres.



Reconquérir l'air, la lumière et la verdure partout. Donner à la ville un vaste dessein, un vaste dessin, un vaste destin. Les villes sont vues d'avion ; demain l'avion est à nous ; l'auto roule ; l'acier, le ciment armé sont dans nos maisons. Non, non et non, disent les « amis de Paris » au nom de l'Histoire.

L'Histoire ? Mais l'Histoire *est vie* ; ils n'en ont pas ressenti le frisson !



une prise de possession des territoires nécessaires à une civilisation irrémédiablement machiniste.

Il faut annuler les effets néfastes d'une longue négligence et sauver Paris qui peut et doit redevenir une ville de splendeur et d'harmonie à l'échelle humaine.

Sans postulat doctrinal, la situation demeurera sans issue; il faut oser formuler le postulat doctrinal.

Malheureusement rien n'est fait encore. Des esprits légers, hatifs et dangereux, proposent la création d'une ville aux alentours de Paris, qui serait une indigente imitation de Brasilia, ville surgie à 1000 kms à l'intérieur de la forêt vierge et des savanes.

Cette nouvelle ville créée, on la relierait au grand corps malade de la capitale que l'on veut instituer aux environs de Paris. Que se passerait-il alors?

Le raisonnement s'arrête là, car l'aventure proposée échappe au raisonnement.

On ne met pas le coeur d'un être vivant au bout d'un genou, ou d'un bras cela ne fonctionne pas! Biologiquement ce serait un monstre.

Les tâches en appellent à la synthèse: la physique et l'humaine.

Il est urgent d'agir: c'est du centre de Paris qu'il faut s'occuper. Mais il en est qui crient au scandale; nos vieux fers forgés vont être anéantis. Faut-il appeler le calife de Bagdad, HAROUM el RACHID, pour qu'il proclame une loi implacable selon laquelle tous ceux qui ne pourront pas désigner immédiatement les vieux fers forgés en question auront la tête tranchée?

En 1922 au cours d'une séance de commission pour la renaissance des cités, nous eumes à envisager la conversion des usines d'aviation de guerre VOISIN POTEZ etc..., en usines d'automobiles.

« Messieurs, il faudra tenir compte du fait que ces automobiles entreront dans la ville... ».

Je l'avais dit bien sagement... Se levant brusquement, le président de la commission (architecte en chef de la ville de Paris) me désignant du doigt s'écria furieux: « Monsieur, vous êtes un misanthrope... ». 1960: voyez aujourd'hui les rues de Paris...!

Le terrain de Paris doit être mis à la disposition de l'autorité, par une méthode intelligente et loyale.

En 1928, je proposais un décret de mobilisation du sol, étendu au pays tout entier pour *cause de salut public*. Je réclamaï dans mon rapport de « Paris de la civilisation machiniste » un texte de loi permettant d'effectuer des études techniques,

longues et minutieuses dans le calme et non dans la précipitation et la surenchère.

Ce rapport fut édité par « Le Redressement Français », organisation aux antipodes des agitations subversives, son président étant Ernest MERCIER, « membre des 200 familles », grand administrateur de l'industrie électrique.

Ce projet de texte de loi fut conspué par la commission qui siégeait rue de Madrid. En 1959 l'Université de Cambridge me décernait le grade de Docteur Honoris Causa « in law ». Docteur en droit! Pourquoi pas? L'organisation des travaux humains sur le territoire terrestre nécessite autant d'imagination juridique que d'imagination technique, sociologique, économique.

Il y a quelques temps un grand colloque organisé par le Centre d'Etudes Architecturales de Paris réunissait à l'UNESCO une centaine de personnalités sous la présidence de M. BORDAZ, conseiller d'Etat, chef de la mission d'Aménagement et d'Urbanisme de la région parisienne sur le thème de « Paris Parallèle, pour et contre ». M. Eugène Claudius PETIT, vice-président de l'Assemblée Nationale, ancien ministre de la Reconstruction et de l'Urbanisme participait à ce débat. Les promoteurs du « Paris Parallèle » ayant déclaré ne pas vouloir faire d'exposé, ni participer à la discussion, le président offrit la parole aux personnes présentes. C'est pourquoi je dus exposer mes propres thèses sur l'avenir des villes et en particulier sur certaines incidences concernant l'avenir de Paris. Les orateurs suivant envisagèrent les problèmes posés par la construction de cette nouvelle ville d'un million d'habitants à côté de Paris et toute équipée des conditions de travail, affaires, loisirs, administrations, etc, cette ville neuve « ultra-moderne » devant être ensuite reliée à Paris.

Hélas, la discussion fut localisée en dehors de la profession, les arguments exprimés étant de nature politique et administrative.

Quittant la séance à minuit j'ai déclaré à Messieurs BORDAZ et Claudius PETIT, « Mes chers amis, je suis atterri de voir les gens de l'administration et de la politique pareillement étrangers aux données de l'urbanisme des temps modernes... ».

Les gens n'ont pas voyagé, ne voyagent pas; ils ignorent le phénomène actuel de désordre qui accable toutes les sociétés actuelles dans quelque continent que ce soit! Il y a véritablement menace sur le monde!! ».

Par la lettre ouverte ci dessous que je confie à Jean PETIT pour Zodiak, je confirme les propos qui ont stupefié mes interlocuteurs.

5



5. Notre-Dame dans la Cité entourée d'eau, et les ponts chargés de maisons, les grandes routes qui sortent des ponts et conduisent dans les provinces; et les abbayes marquant la première étape: Saint-Germain-des-Prés, Saint-Antoine, etc.

6



6. Un événement hautain: la construction de la colonnade du Louvre par le Roy Soleil, quel superbe, quel mépris de ce qui est, quelle rupture de l'harmonie, quel sacrilège insolent! En face des dents de scie des maisons à pignons; en face du maquis des ruelles, du tourment de la ville médiévale écrasée sur elle-même, le magnifique artifice intellectuel du grand siècle!

7



7. Le Roy continue! Voici les Invalides et une coupole au pays des flèches gothiques: indifférence aux traditions nationales, violation du site, coup d'Etat!

8



8. Le visage de PARIS s'est rempli de trait précis, véritable chanson de pierres. Soufflot a campé le Panthéon au sommet de Sainte-Geneviève, autre coupole! Les poètes acclament l'harmonie radieuse et descente des pierres de FRANCE. Boum! voici EIFFEL. Patatras! Voici la Tour! c'est PARIS, c'est encore PARIS! la Tour est chère aux Parisiens, elle est, au delà des plus lointaines frontières, piquée au coeur de ceux qui rêvent de PARIS.

9



9. L'autre colline est tiarée: le Sacré-Coeur. On voit l'Arc de l'Etoile, Notre-Dame, la Tour Eiffel est devenue dans le monde le signe de PARIS. C'est encore PARIS.

10



10. Un événement contemporain: la Cité d'affaires de PARIS. Immense et magnifique; étincelante et en ordre. Fort de l'Histoire de la ville, fort de sa puissance vitale, de son sens de la convenance, de son esprit vif et éternellement créateur, fort des réalités ardentes de l'imminent demain, LE CORBUSIER dit, avec conviction et décision: « Ça c'est Paris! ». LE CORBUSIER croit en PARIS. Il espère en PARIS. Il supplie PARIS de faire aujourd'hui, de nouveau, le geste de son histoire: continuer! L'académisme crie: NON!

ici, l'académisme dit: Non!



## Lettre ouverte à

Monsieur Claudius PETIT

Vice-Président de l'Assemblée Nationale  
Ancien Ministre de la Reconstruction  
et de l'Urbanisme.

Monsieur BORDAZ

Conseiller d'Etat, Chef de la  
Mission d'Aménagement et d'Urbanisme  
de la Région Parisienne.

Chers Amis,

Je considère comme un devoir de vous renouveler l'étonnement douloureux qui m'a saisi au cours du colloque à l'UNESCO, sur le thème de « Paris Parallèle ». Je vous ai dit que les orateurs tous de nature politique, voir juridique, avaient discuté de faits accidentels et localisés au plan d'expédition des affaires courantes. Aucun thème urbanistique et architectural n'a été développé. L'assistance comportait une masse importante d'architectes et d'urbanistes. Aucun d'eux n'a pris la parole.

Mon exposé expliquait que depuis 50 années, j'ai voyagé dans le monde entier appelé en consultation par les édiles, les Ministres, les Chefs d'Etat de la plupart des pays actifs d'Europe, d'Asie, d'Amerique et d'Afrique. Ces voyages m'ont montré que la crise était général.

Aujourd'hui, la terre est ronde et contigue, occupée ou mal occupée. L'aviation des temps modernes a fomenté une fermentation de plus en plus intense et précipitée. J'ai affirmé que le troisième Etablissement humain de la Société machiniste, la cité linéaire, apportait une solution valable. Manifestation moderne d'une civilisation nouvelle et indiscutablement machiniste. Il brise les contraintes, vide les abcès, lie toutes choses, tend la main aux collaborateurs, à l'amitié, relie les peuples, tourne le dos à la guerre. Il s'insère en plein dans la conjoncture mondiale présente.

J'ai expliqué cette occupation du sol par les 3 établissements humains. Ces recherches sont le fruit de travaux techniques, études statistiques fruit de 50 années d'incessables recherches, d'invention et d'application à des cas d'espèce.

Les applaudissements furent assez nourris après mon exposé au colloque à l'UNESCO, mais je n'ai pas senti une seule minute qu'il y eût compréhension dans le milieu de la profession. Un ancien de l'atelier 35 rue de Sèvres, lui-même aujourd'hui installé au cœur des problèmes, m'écrivit : « Je suis encore bouleversé de la réunion d'hier soir, où il était facile de

constater qu'il n'y en avait qu'un seul, tout seul, qui continue à voir le fond des problèmes clairement et sans équivoque. C'est décourageant après tant d'années de lutte... ».

Pendant la guerre, l'ASCORAL, Assemblée de Constructeurs pour une Rénovation Architecturale, avait établi dans sa cinquième section, la doctrine du travail machiniste. Publiée en 1946, cette étude a été rééditée en 1959 aux Cahiers Forces Vives, par Jean PETIT qui a repris les thèmes et les a utilement complétés par une documentation graphique démonstrative.

Vous avez dit vous-même, chers amis, que Paris se doit de maintenir son rang magistral parmi les villes du monde, et se placer en tête par des décisions architecturales et urbanistiques.

De si belles paroles sont douces à entendre...

N'oubliez pas cependant que le mot Urbanisme est un terme faux parfaitement équivoque. Il s'agit d'occupation *des territoires par les travaux de la civilisation machiniste. Cette occupation du territoire est un événement solennel passionnant, clef de la conjoncture actuelle.*

La revue Zodiac m'avait demandé de parler de problèmes de logis et d'Urbanisme. Je lui confie en plus ce problème parisien, étroitement lié à l'occupation du territoire.

Paris peut et doit redevenir une ville de splendeur et d'harmonie à l'échelle humaine.

Veuillez agréer, chers Amis, l'expression de mes sentiments bien dévoués.

*Le Corbusier*

Lecteurs de Zodiac, faites-moi l'amitié de croire que pour avoir pendant cinquante années cherché à saisir l'événement qui sans cesse se dérobait, ce mobile de mon effort était l'amour de l'harmonie, une foi indéfectible dans la pure, intense et mathématique exactitude de la beauté.

J'ai 72 ans...

J'ai bâti ma première maison à 17 ans et demi et j'ai continué mes travaux parmi les aventures, les difficultés, les catastrophes et de temps à autre le succès.

Ma recherche, tout comme mes sentiments est dirigée vers ce qui est la principale valeur de la vie : la poésie.

La poésie est dans le cœur de l'homme et c'est pour cela qu'il peut s'ouvrir aux richesses de la nature.

*Le Corbusier*

Octobre 1960

Le Corbusier propose :

*Photo: Forces Vives*

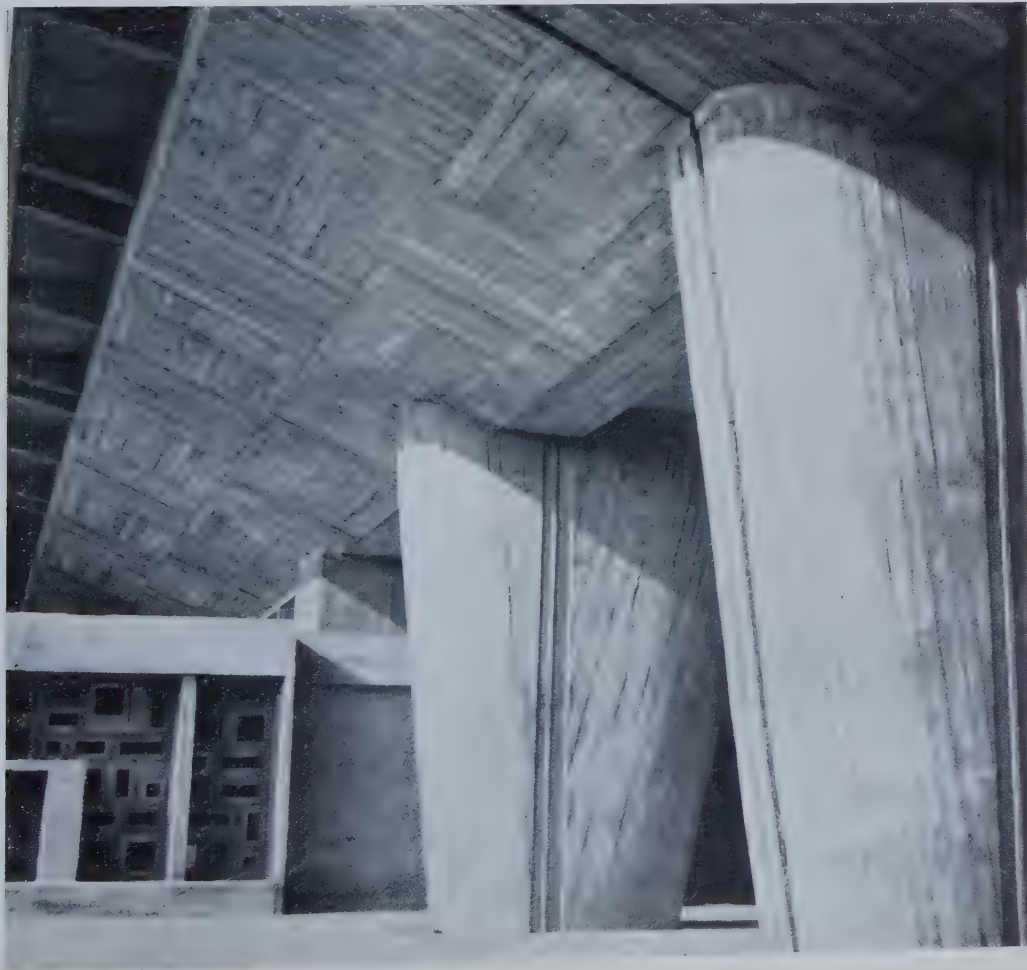


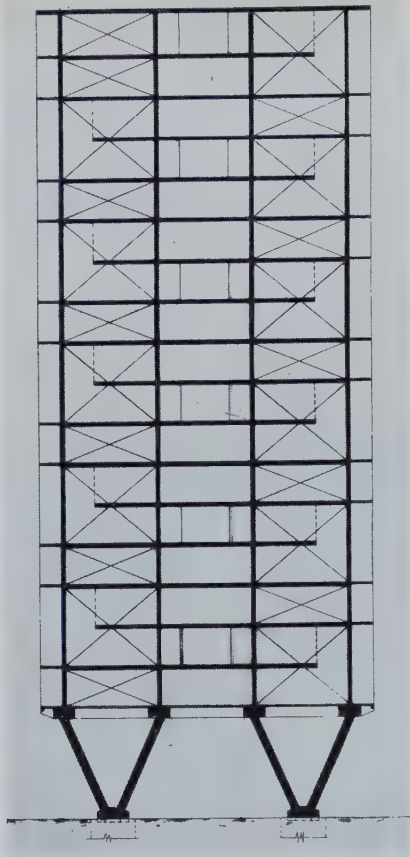


## des unités d'habitation 1960 en séries...

En 1907, à 19 ans, Le Corbusier prenait contact, pour la première fois, avec l'Italie. En Toscane, il découvrait la Chartreuse d'Ema qui devait lui laisser une forte impression d'harmonie: celle d'une organisation équilibrée de la vie individuelle et de la vie collective. En 1910, en fin d'un long voyage en Orient, il est de nouveau à Ema et dessine sur place cette Chartreuse qui va rester au long de sa vie, l'une des clefs de sa recherche. Ce n'est que plus tard que la leçon apparaîtra: le binôme individu-collectivité à résoudre et qui, comme la plupart des

problèmes humains, réclame *des lieux et des locaux*. De là, durant cinquante années de recherches consacrées au logis, cette série ininterrompue de propositions (mobilier, logis, urbanisme = un tout) qui part de la maison Dom-ino (1914) et de la maison Citrohan (1922) pour aboutir maintenant, en 1960, aux Unités d'Habitations de grandeur conforme, munies, en fin de compte, des moyens industriels les plus avancés (Régie Renault Engineering) où le standard et la construction de série apportent des objectifs prestigieux à l'industrie moderne. Le Corbusier n'a ja-





3. Industrialisation du bâtiment. Unité d'habitation. Superstructure admise pour l'étude des planchers, cloisons et façades.

4. Industrialisation du bâtiment. Unité d'habitation: coupe normale sur les quatre premiers niveaux.

5. Industrialisation du bâtiment. Unité d'habitation: position des éléments dans l'ossature principale. Coupe longitudinale partielle.

6. Détail A, de la position des éléments dans l'ossature principale (*Ces plans et coupes ne sont que des premières études, non encore définitives*).

7. Plan d'un appartement au niveau supérieur.

8. Plan d'un appartement au niveau inférieur.

9. Plan d'un appartement au niveau rue intérieure.

10. Coupe transversale sur les trois niveaux du couple d'habitation.

mais cessé de rechercher cet « organisme », qui avait pris naissance en sa conscience, à la Chartreuse d'Ema, où, dans la tendresse du paysage toscan, le tête à tête avec soi-même et le contact quotidien avec la communauté humaine, comblaient d'authentiques aspirations.

Aujourd'hui, grâce aux techniques modernes, il est possible de loger les hommes dans les conditions de nature indispensables. La maison doit quitter la rue. Les logis rassemblés en hauteur assureront, par cette concentration, une densité d'habitation fructueuse: ils n'occuperont qu'une faible partie du sol. Les Unités d'Habitation ainsi constituées, hautes de 50 mètres, distantes de 200 mètres les unes des autres, sont implantées en fonction du soleil et du site, dans un parc de verdure. Abritant 1600 à 2000 habitants, chacune de ces Unités n'absorbera qu'une superficie de terrain de 1 hectare et demi, alors que répartie en petites « maisons familiales » entourées d'un jardinet, la même population occuperait 25 hectares. La densité passe de 50 à 400 habitants à l'hectare. Dans de telles conditions, une « ville Radieuse » verticale de 10.000 habitants, composée de cinq Unités d'Habitation couvrirait seulement 7 hectares et demi, alors qu'une cité jardin de 10.000 habitants en absorbe 125. L'immeuble, constitué en « Unité

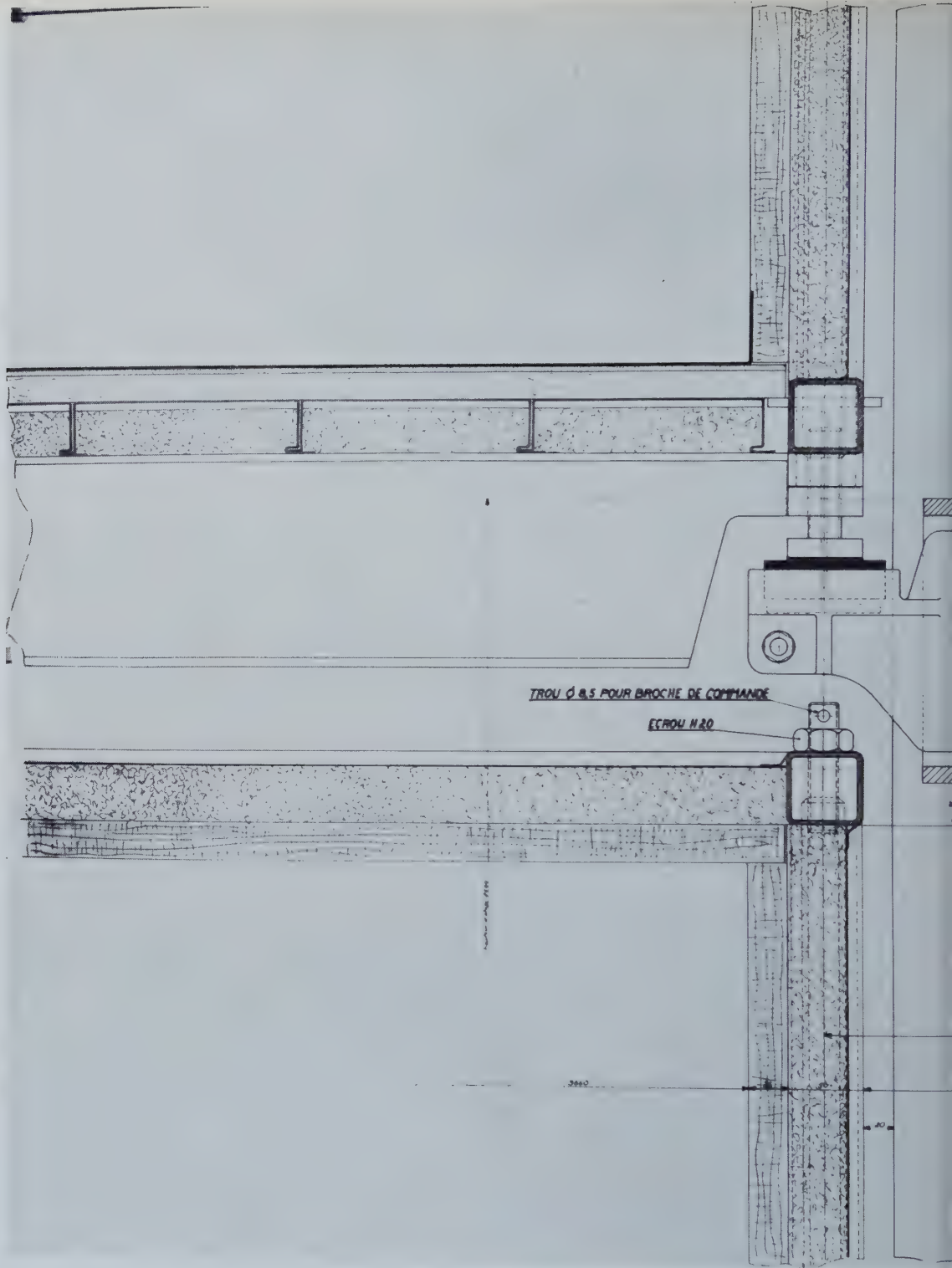
d'Habitation de grandeur conforme », se prête à l'organisation des *Services communs*, venant à l'aide des maîtresses de maison et réglant la vie familiale quotidienne, à savoir: le ravitaillement, l'éducation (crèches, maternelles, écoles primaires etc...), les clubs de jeunesse (enfance et adolescence), les sports quotidiens au pied de la maison, dans l'herbe et hors des voitures.

L'accomplissement d'un tel programme suppose la conjugaison des efforts de l'ingénieur et de l'architecte. A l'un des bouts de l'entreprise: le logis, à l'autre, l'occupation du territoire...

En 1922, dans le numéro 13 de la revue « l'Esprit Nouveau », dont il était fondateur (1919) et directeur (1920-1925), Le Corbusier écrivait l'article « Maisons en Série », à propos du projet de loi Loucheur-Bonnevay qui réclamait alors du Parlement la construction de 500.000 maisons. Il déclarait: « Si Le Creusot, si Citroën, si Renault, se décidaient à considérer le problème de la maison, de la maison en série, construite en usine et sur éléments standards, la question de l'habitation serait résolue et ces firmes Le Creusot, Citroën et Renault y trouveraient un champ d'activité prodigieuse et une source de richesse immense. « Que Renault, Peugeot, Citroën, que Le Creusot où l'un des grands métallurgistes organisent l'indu-









LINEAR 6-26 DENSITY 600 PAPER AU  $m^2$  16" x 600

ATTACHEMENT PLASTIQUE ETAMPRE POND AU m<sup>2</sup> 2<sup>me</sup>

130616 Ep 4<sup>th</sup> POIDS AU m<sup>2</sup> 4<sup>th</sup>

ISOREL MOU E<sub>2</sub> 19<sup>mm</sup> POND 5 AU<sup>-2</sup> 4<sup>th</sup>

STRIES

APPUI PLOMB

PROFIL A FROM REF: 3005 POKOS AU m<sup>2</sup> 10<sup>3</sup> 4

FIBRE STILLITE Ex. 30 POIDS AU m<sup>2</sup> 2<sup>ms</sup>

LAR MINCE DEISO

### PROTECTION SILICATE

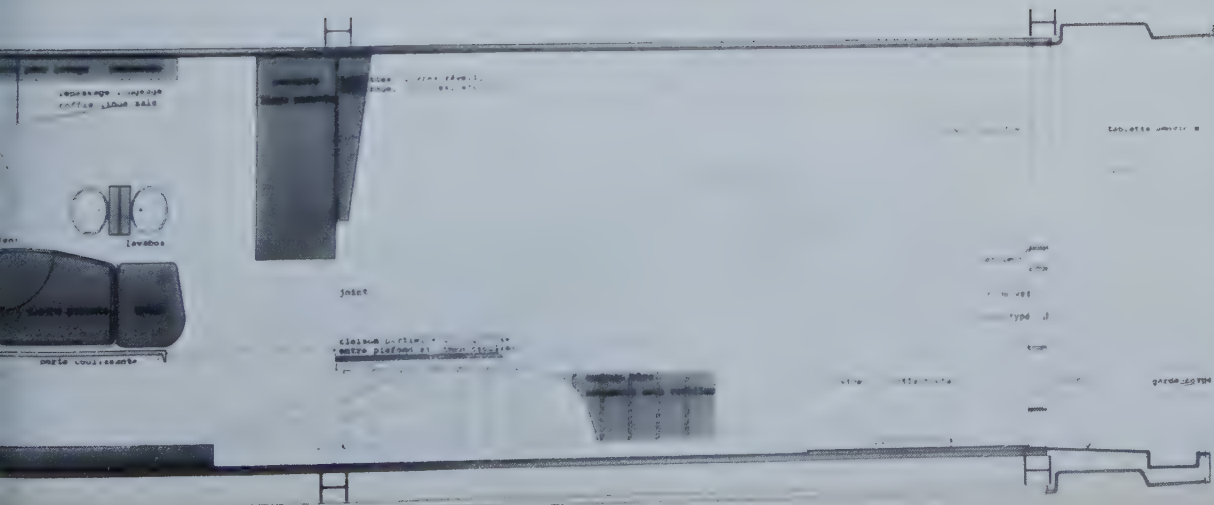
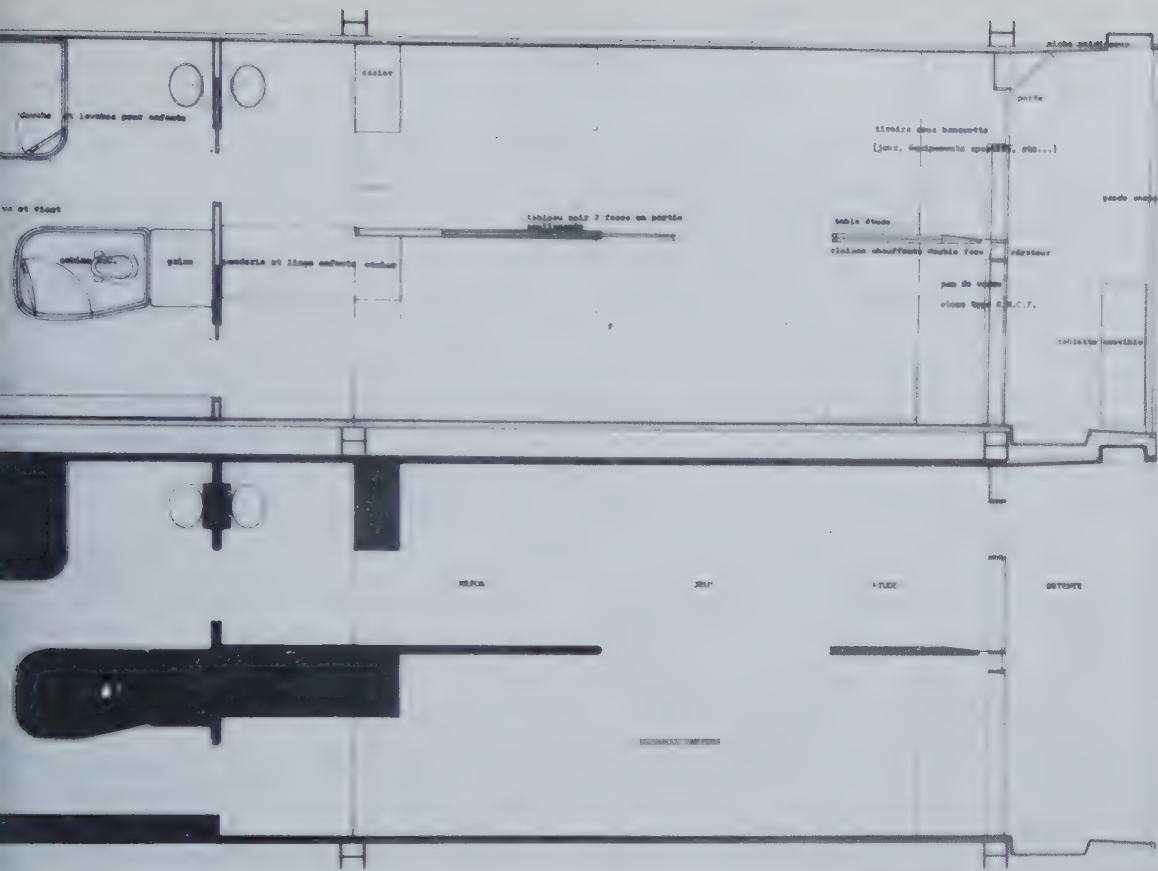
ISOLANT

LINEX E<sub>8</sub> 26 DENSITE 400 POIDS AU m<sup>2</sup> 10<sup>3</sup> OS

LINEX Ep. 26 DENSITÉ 600 POND. AU m<sup>2</sup> 15<sup>h</sup> 600





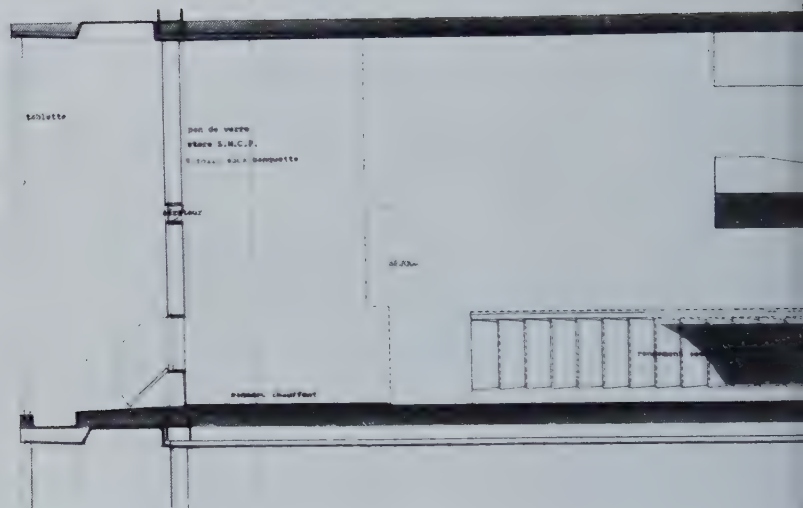


PROJET D'HABITATION DE 400 LOGEMENTS  
 TYPE D'IMPLANTATION  
 ADRESSÉS 2 2° 44 2 2°  
 PLAN APPARTIEMENT AU NIVEAU DE DÉTAILLAGE

DÉTAILS PAR TAVO  
 LE 10 AVRIL 1980

1/2000 1/2000

ATELIER  
 LE CORBUSIER  
 30 rue de la Chapelle  
 Paris 18 75018



PROJET D'HABITATION DE 400 LOGEMENTS  
 TYPE D'IMPLANTATION  
 ADRESSÉS 2 2° 44 2 2°  
 PLAN APPARTIEMENT AU NIVEAU DE DÉTAILLAGE

DÉTAILS PAR TAVO  
 LE 10 AVRIL 1980

1/2000 1/2000

ATELIER  
 LE CORBUSIER  
 30 rue de la Chapelle  
 Paris 18 75018







9

10

47



strie du bâtiment... ». Plus tard, Le Corbusier expliquera encore la nécessité des standards: « Le travail en série exige la création des standards. Le standard conduit à la perfection. Lorsque l'on décide la construction de 100.000 objets, on étudie de très près cet objet. Celui-ci devra répondre à 100, à 1000 besoins qui sont les besoins de 100, de 1000, de 10.000 individus. Si l'on peut satisfaire les besoins de 10.000 individus, on peut affirmer que les constantes humaines ont été satisfaites, que l'on a créé un être qui est comme un fils d'homme. L'art ne peut pas avoir d'autre fondement que la profonde satisfaction aux besoins humains. Lorsque 10.000 individus ont formulé, sur la même question, leur jugement, c'est qu'un choix a été fait et que le jugement le plus sûr a été porté; la perfection est là. Le standard est un produit de sélection ». « Les maisons ne seront pas standardisées où typifiées, mais bien les *éléments* de la maison, et cela suivant des modules qu'il est possible d'établir par des accords internationaux. Le génie architectural ne sera pas touché dans ses oeuvres vives. Il composera avec des éléments standardisés, comme aujourd'hui il compose avec des briques standards et des fers standards. L'unité regnera dans l'architecture et non pas l'uniformité. L'urbanisme interviendra: c'est lui qui sera l'assiette éminente de la composition architecturale ».

Depuis que Le Corbusier écrivait ces lignes, une architecture nouvelle est née, les moyens techniques se sont développés. Par contre, le « bâtiment » a gardé son caractère artisanal, sans jamais atteindre au stade industriel. Bien entendu, des procédés de préfabrication ont été mis en oeuvre depuis la fin de la guerre, de nouveaux matériaux existent. Malheureusement, dans presque tous les cas, ces procédés se sont avérés aussi coûteux que les méthodes traditionnelles. En effet, *l'industrialisation* n'a jamais été mise en oeuvre dans la corporation du bâtiment, les études ayant été, dans la plupart des cas, fragmentaires ou insuffisantes. « Si le problème de l'habitation, de l'appartement, était étudié comme un châssis, on verrait se transformer, s'améliorer, nos maisons. Si les maisons étaient construites industriellement en série comme les châssis, on verrait surgir rapidement des formes inattendues, mais saines, défendables, et l'esthétique se formulerait avec une précision surprenante ». Le Corbusier écrivait ces lignes en 1922, *lançait un appel pour que la grande industrie s'empare du bâtiment*. Aujourd'hui, en 1960, il va entreprendre la construction d'Unités d'habitation de 400 logements chacune, dont les éléments

de chaque cellule d'habitation seront (comme les « maisons à sec » qu'il avait prévu en 1929) construits en atelier. De longues et minutieuses études ont été déjà réalisées depuis plusieurs années par Le Corbusier et son service d'exécution dirigé par M.G.M. Présenté, avec l'aide de Renault Engineering.

La conception de ces nouvelles Unités d'Habitation reste semblable à celles déjà réalisées par Le Corbusier, tant à Marseille, que Nantes, Rezé, Berlin, Briey en forêt, et dont il n'est pas utile de rappeler les caractéristiques, si ce n'est leurs dimensions respectives: Marseille: 140 m de long, 24 m de large, 55 m de hauteur; Nantes: 110 m de long, 17 m de large, 59 m de hauteur; Berlin: 140 m de long, 22 m de large. La technique, seule, diffère. Les pilotis et la plate forme les recouvrant (nommée sol artificiel) sont réalisés en béton selon les méthodes ordinaires. Sous ce sol artificiel sera temporairement installée une « Usine-Relai » qui comprendra plusieurs chaînes de montage pour assembler les différents éléments constituant les cellules d'habitation en provenance des usines où ateliers producteurs à l'extérieur. Au dessus du sol artificiel s'élèvera la structure de l'Unité d'habitation: charpente métallique, où autre, entre laquelle, étage par étage, viendront s'incorporer les cellules entièrement équipées composant les logis et les rues intérieures. La cellule normale d'habitation comme dans les Unités déjà existantes occupera deux niveaux. Chacune de ces cellules se décompose en quatre éléments où « caissons ». Le premier de ces « caissons », d'un poids de trois tonnes, réunit la cuisine d'un logis et celle du logis qui lui fait face, ainsi qu'une partie de la rue intérieure. Le second « caisson », plus volumineux et plus lourd, puisque pesant 6 tonnes, comprend la salle de séjour, la salle à manger, l'escalier intérieur et la chambre des parents au second étage. Le troisième caisson groupe la chambre des enfants avec l'espace des jeux, alors que le quatrième caisson englobe les deux blocs sanitaires. L'ossature des caissons est constitué par une charpente de tubes d'acier. Chaque caisson sera entièrement monté et équipé dans l'Usine-Relai où seront effectués tous les travaux de finition et d'habillage. Blocs sanitaires au complet, tuyauteries d'eau de chauffage, câbles électriques groupés dans des gaines, seront réglés et fixés par les monteurs dans l'Usine-Relai. Une fois achevées, sur les chaînes de montage de l'Usine-Relai, les caissons des cellules d'habitations seront hissées par des appareils de levage classiques et déposées à leur place dans l'ossature métallique de l'Unité d'habitation, où elles s'emboîteront comme pré-



vu. Les éléments de façades, fenêtres et loggias viendront s'adapter aux extrémités des caissons qui seront ensuite raccordés les uns aux autres par des joints de plastique.

Le gros oeuvre et les travaux de finition se trouvent ainsi terminés dans le même temps. Cette nouvelle formule d'industrialisation du bâtiment rend le logis habitable sitôt le montage terminé. A l'Usine Relai toutes les 27 minutes, un caisson entièrement équipé parviendra en fin de chaîne. Une Unité d'Habitation de grandeur conforme de 400 logements semble pouvoir être ainsi réalisée dans un délai de cinq mois, alors que construite selon les méthodes traditionnelles actuellement employées il faut prévoir de 18 à 25 mois. Une telle diminution de la durée des chantiers permet en outre de réduire très sensiblement les importantes immobilisations financières (certaines de milliards) permettant ainsi la mise en oeuvre de nouvelles opérations. Le prix de revient, lui même, du bâtiment serait réduit par une diminution des frais généraux des entrepreneurs.

Si l'on compare l'évolution du bâtiment et de l'industrie automobile depuis 1914, l'on constate que ces deux activités conservaient à l'époque, un caractère artisanal. Le prix d'une voiture moyenne était alors *le double* de celui d'un logement correspondant. En 1938, il ne représentait plus que la moitié, et un 1958 seulement le sixième. Quant à la capacité de production, il n'est même plus possible d'établir de parallèle entre les deux activités. Si l'on ajoute que la main d'oeuvre nécessaire à la construction d'une automobile Dauphine Renault représente 10% de son prix, tandis qu'elle représente 63% du prix de revient actuel du bâtiment, l'on conviendra volontiers que l'industrialisation du bâtiment est devenue une nécessité impérative.

La mise en place de chaînes de montage, prévues par Le Corbusier ne s'avère pas d'un prix de revient élevé si l'on veut avoir le bon sens d'établir un programme de réalisation minimum de 5000 cellules d'habitation pendant 10 années, chiffres bien minimes dans le contexte actuel des besoins en logis.

Ce que Le Corbusier écrivait aussitôt après la construction de l'Unité d'Habitation de Marseille, prend toute sa signification actuellement où l'étude de l'industrialisation est entrée dans une phase pratique :

« L'économie du pays peut profiter désormais des résultats du laboratoire instauré à Marseille. 4 millions de logis à construire. Une mesure harmonique, humaine et mathématique apporte la sécurité, les proportions selon les métho-

des analogues à celles qui, à toute belle époque, ont assuré dans le secret des métiers où dans les habitudes des constructeurs, la richesse illimitée des combinaisons (variables, nuancées, contrastées etc.). Moyen de normalisation saisissante permettant l'économie des matériaux et permettant surtout et désormais l'organisation des fabrications.

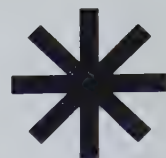
Les fabrications c'est la production industrielle désormais susceptible d'être décomposée en *éléments nomenclaturés*. Les nomenclatures permettent de répartir l'exécution des travaux dans les ateliers, manufactures, usines du pays, là où se trouvent des possibilités de main d'oeuvre, d'équipement, de matières, etc... sans qu'il soit besoin de créer de nouvelles installations industrielles. Au contraire, le travail peut être distribué à l'artisan au même titre qu'à la grande manufacture. Les matériaux sont légers, nouveaux parfois; les méthodes nouvelles aussi; les transports ne mettent en circuit que des éléments terminés, par conséquent, débarrassés de tout poids mort. Les chantiers sont des lieux de montage; les « nomenclatures » qui avaient énuméré les commandes, servent ici à rassembler les produits. La nette division entre parties portantes, a désormais permis l'industrialisation du logis ».

Depuis plus de cinquante années, Le Corbusier a voué la plus grande part de ses travaux au logis des hommes. Il a énoncé des solutions claires. Aujourd'hui encore, il se trouve être en tête de la recherche. Aujourd'hui encore il secoue la routine et réveille l'action. Rares sont les architectes qui ont si peu réalisés en leur propre pays. Le Corbusier construit, mais c'est à Chandigarh, aux Indes, en Amérique, au Japon, à Berlin, à Bagdad... La France se doit de lui donner le moyen de réaliser dans les conditions symphoniques nécessaires son programme d'industrialisation du logis. Pussions nous, à Meaux (45 kms de Paris) où Le Corbusier doit construire 2000 logis, voir bientôt s'élever les premières Usine-Relais... Et puis, Paris ne serait-il pas le meilleur juge, prouvant qu'un bon urbanisme ne coûte pas, mais *fait de l'argent* par une révalorisation et une juste statut du terrain...?

Il s'agit d'ordonner les lieux par l'occupation ponctuelle du territoire avec une politique de terrain et de frontière. Il s'agit *d'ordonner les locaux*, rôle précis de l'architecture conjuguée avec les techniques de l'ingénieur. C'est l'une des grandes tâches qui nous sollicitent.

Dans une civilisation en train de craquer de décrépitude, mais aussi de sa nouvelle jeunesse, la conjoncture n'a jamais été aussi favorable. A nous d'ouvrir les yeux...

Jean Petit



1. ZODIAC. - *Votre influence sur les architectes modernes a été énorme. Nous avons pu le constater une fois de plus, lors d'un récent voyage au Brésil. Mais l'on voit naître une intéressante nouveauté: de votre enseignement qui a duré des dizaines d'années et aussi en hommage à certaines tendances de la peinture et de la sculpture contemporaines, est né aussi le goût des matériaux bruts et de la forme franche. Ce goût a conduit de nombreux architectes anglais, italiens et autres, à des positions qu'on se plaît à définir du terme de « brutalistes ». Qu'en pensez vous? Etes vous satisfait de cette conséquence non prévue de votre oeuvre ou la considérez vous comme une déformation?*

LE CORBUSIER. - « *Brutaliste* » = anglicisme. Tout comme « *versatile* » en anglais, signifie multiplié, abondance, richesse. En français, « *versatile* » est un qualificatif très dépréciatif. J'ai employé du « *béton brut* » (en anglais: *rough concrete*). Résultat: une fidélité totale, une exactitude parfaite du moulage, un matériau qui ne triche pas. Il remplace (il supprime) l'enduit qui est un vêtement traître et lâche (qui trahit). Le *béton brut* dit: *je suis du béton!*

50

Je suis un homme simple et modeste et a vrai dire, charmant: un ours! Y a-t-il rien de plus gentil qu'un ours?

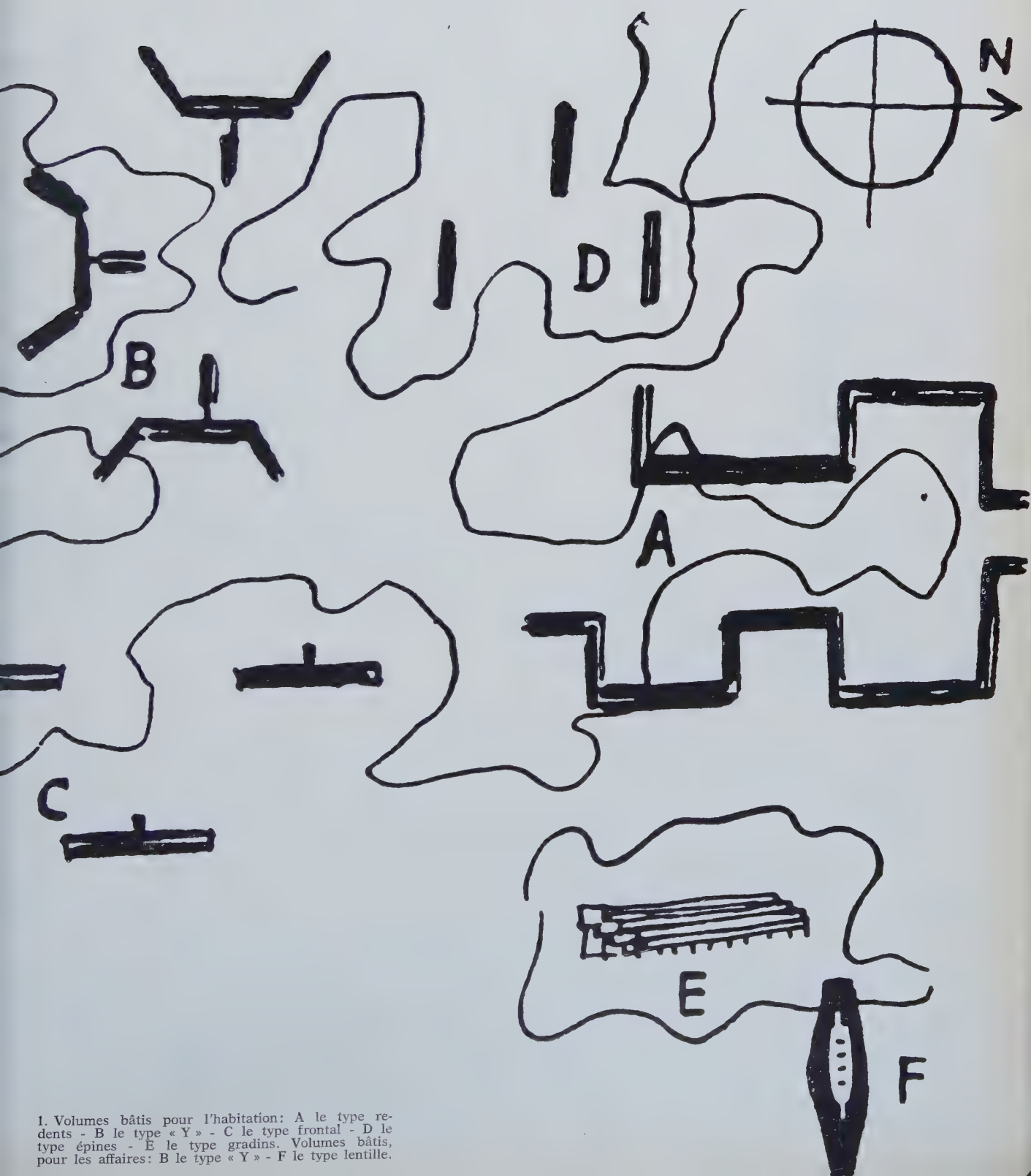
Ils disent: « il a un sale caractère ». Non, *j'ai du caractère!* Et je le paie cher. Essayez vous même d'avoir, dans la vie, du caractère. Vous verrez alors!!!

Avant « *brutalisme* », ces messieurs de la plume avaient proclamé, pour faire sensation (et rigoler sous cape): « C'est un *baroque!* ». Eh bien non, messieurs, foutez moi la paix! Je suis anti baroque. A vrai dire, un gouffre nous sépare. Je n'ai jamais pu m'intéresser au baroque. Toute ma vie est hors du baroque; mon travail a le droit d'être critiqué: il est « *régulier* ». (C'est à dire qu'il y a enchaînement de cause à effet et de A à Z, et que ma recherche possède ses 25 lettres d'alphabet).

2. ZODIAC. - *Plusieurs années sont passées désormais depuis vos projets d'unités d'habitations de Nantes, Alger, Marseille. Le considérez vous comme encore valables sur le plan fonctionnel ou pensez vous que vous apporteriez aujourd'hui certaines modifications dictées par le progrès technique? Et sur le plan social qu'en pensez vous, aujourd'hui en 1960?*

LE CORBUSIER. - Je mets sous vos yeux, le fac-similé de deux pages de « *La Maison des Hommes* ». Vous y trouverez le type Marseille, mais aussi le type redent, le type Y, le type frontal. Terrains plats, pentes fortes ou douces...

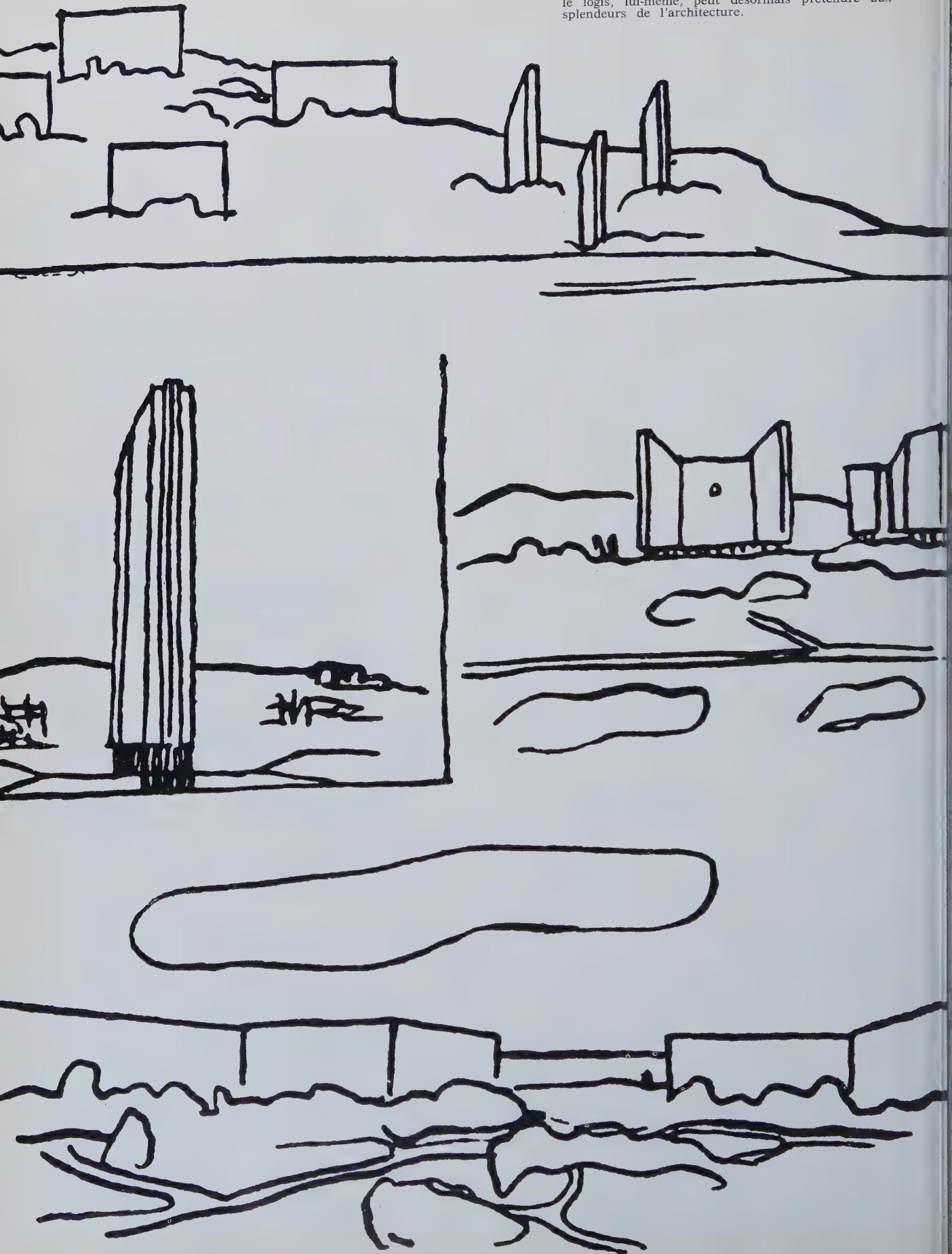




1. Volumes bâtis pour l'habitation: A le type re-dents - B le type « Y » - C le type frontal - D le type épines - E le type gradins. Volumes bâtis, pour les affaires: B le type « Y » - F le type lentille.

2. Les volumes bâtis nouveaux, dans des techniques modernes, transforment la ville et la condition des hommes. On comprend qu'ici la réforme est cruciale, que quelque chose de neuf est né. Et que le logis, lui-même, peut désormais prétendre aux splendeurs de l'architecture.

2





L'industrialisation du logis? Elle n'a pas encore commencé. Je la recherche, je l'appelle depuis 40 années (« L'Esprit Nouveau » 1920). Cette année-ci, pour Meaux, nous nous sommes rencontrés et unis pour réaliser (Renault Engineering et nous). La Ville Radieuse, ouvre d'immenses possibilités. Au pied des « Unités », il y a l'herbe, les arbres, les écoles, les centres civiques. Sous Louis XIV, il y avait 8 architectes en France. A côté étaient les Bâisseurs. Aujourd'hui: onze mille architectes en France. Il y aura évolution de la profession. Il faut voir clair!!

3. ZODIAC. - *Dans certaines de vos oeuvres récentes qui ont suscité dans le monde le plus vaste écho, comme l'église de Ronchamp, le couvent de La Tourette, certaines constructions de Chandigarh, l'on constate une certaine accentuation des valeurs plastiques au détriment des valeurs qui caractérisent désormais le LeCorbusiérisme classique, à savoir celles qui dictent la modulation et une rigide grammaire linguistique. Pourtant ces oeuvres de votre pleine maturité sont à classer à coup sûr parmi les oeuvres qui marquent l'histoire de l'architecture de tous les temps. Comment expliquez-vous cette évolution formelle?*

LE CORBUSIER. - A bon entendeur, salut!

Un acrobate n'est pas un pantin.  
Il consacre son existence, à une activité  
par laquelle, *endanger de mort* permanent,  
il réalise des gestes hors série, aux limites  
de la difficulté, et dans la rigueur  
de l'exactitude, de la ponctualité... quitte  
à se rompre le cou, à se briser les os, et  
s'assommer.

Personne ne l'en a chargé.

Personne ne lui doit gratitude quelconque.

Mais, lui, il est entré dans un  
univers hors série, celui de l'acrobatie.

Résultat: bien sûr! il fait des choses  
que les autres ne peuvent faire.

Résultat: Pourquoi fait-il cela, se demande autrui,  
c'est un prétentieux, c'est un anormal; il nous fait peur, il nous fait pitié;  
il nous embête!!

53

4. ZODIAC. - *Il n'est pas douteux qu'il y a aujourd'hui dans le domaine architectural une crise linguistique. Que pensez vous de ce l'on appelle « le moderne orné » ou « néo classicisme » qui se développe aux Etats-Unis avec de bons ou d'excellents architectes comme Stone, Yamasaky et même Walter Gropius? Considérez vous que cette utilisation décorative de nouveaux matériaux et de nouvelles techniques soit un élément nécessaire qui annonce un développement esthétique ultérieur, ou bien qu'elle trahit la pauvreté de l'inspiration et signifie que l'architecture a atteint véritablement un point mort?*

LE CORBUSIER. - On apprend à voir naître les choses. On les voit de développer, croître, subir la métamorphose, fleurir, s'épanouir, mourir, etc. Et la graine produite...

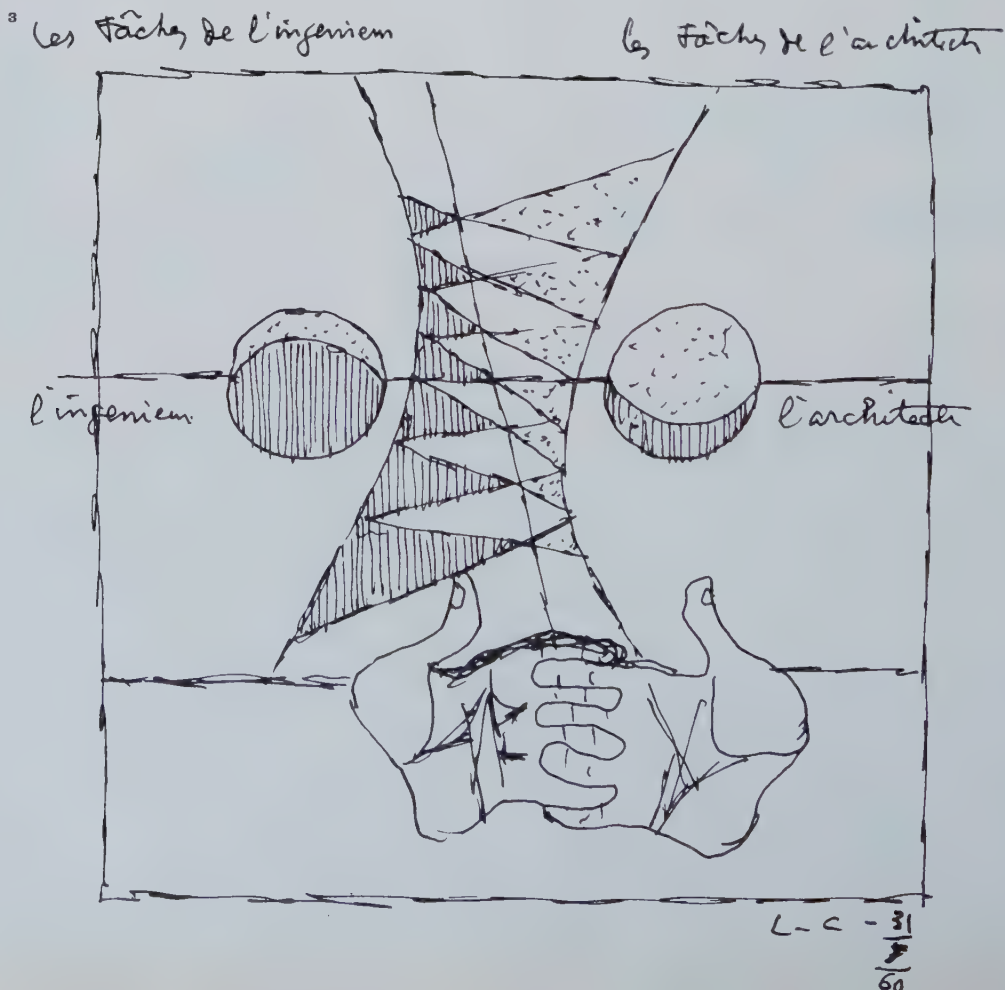
On se rattache définitivement au principe « du dedans au dehors » (contrairement aux apparences). Toute chose en vie est de nature biologique. La biologie d'un plan est aussi nécessaire, aussi évidente que celle d'un être de la nature. La biologie d'une coupe, c'est la même chose. Cette introduction du mot biologie éclaire toute la recherche du domaine bâti moderne. Habiter, travailler, cultiver le corps et l'esprit, circuler, sont des événements parallèles aux systèmes sanguin, nerveux, respiratoire.

Du dedans au dehors... Tout est dans l'intention, dans le germe. Mais rien n'est vu, apprécié, aimé que ce qui est si bien, si beau, que du dehors on pénètre au cœur même de la chose par l'examen, la recherche, l'exploitation.

Et l'on trouve le cœur même de la chose ayant parcouru un chemin multiple. Par le travail de la main, on est entré chez un inconnu et l'on a eu l'inconnu et l'on a eu l'entretien valable riche de conséquences; on a appris. Ma main droite dessine (quand elle peut, non pas *trouver*, mais *voler* le temps). Ma main gauche tient une dizaine de crayons de couleurs, car j'ai admis depuis le début que dessiner doit servir à voir clair (et non pas à bluffer « à coup de pouce »). La couleur permet de qualifier, de spécifier, de montrer, de faire voir, permet de lire et de comprendre... Et de décider si l'on s'est trompé, s'il faut modifier, etc. etc. Si un professeur, dans une école d'architecture, essayait la méthode, eh bien, je crois que il en aurait parfois et souvent le souffle coupé... Qu'il essaye!

5. ZODIAC. - *Que pensez vous des conséquences possibles d'une industrialisation toujours plus radicale de la construction?*

LE CORBUSIER. - Le problème, c'est de faire une définition: celle de l'architecture (l'architecture contemporaine). La définition posera le problème des diplômes: quel diplôme?. Quel diplômes? Prendra en considération l'*Enseignement*. Quels enseignements? Quels compartiments, quels besoins à satisfaire? Quel techniques employer? Lire l'évènement formidable qui se développe devant nous: l'apparition des « Constructeurs », l'équation indissociable de l'ingénieur et de l'architecte.





Un événement révolutionnaire: le dialogue continu, persévérant, fructueux de l'architecte et de l'ingénieur, de l'ingénieur et de l'architecte, à même niveau, à responsabilité équivalente, à hiérarchie égale. Ce dialogue est celui des « Constructeurs ».

Plus rien ne se construit dans le monde sans le dialogue « persévérant et fructueux » de l'ingénieur et de l'architecte, chacun occupant sa place, chacun ayant ses devoirs et ses droits.

Autrefois, au début de l'ère machiniste, l'ingénieur était souvent timide et modeste. L'architecte était souvent académique, sublime, nimbé de prétention. Les choses ont craqué! L'ingénieur est devenu parfois méprisant et agressif; l'architecte s'est installé sur un trône. Le conflit éclate. Mon schéma amène la paix; collaboration et efficacité illuminent l'art de construire.

Pendant l'occupation, j'avais créé l'A.S.C.O.R.A.L. et j'avais, dans un signe emblématique, délimité les « tâches » des constructeurs, — tous au contact les uns avec les autres, mais différents l'un de l'autre, — les tâches de l'architecte, les tâches de l'ingénieur. Et j'avais placé la sphère de l'architecte en haut, et la sphère de l'ingénieur en bas.

1959. J'ai donné un quart de tour à mon dessin; l'ingénieur et l'architecte sont à l'horizontal l'un et l'autre; l'un et l'autre à même niveau, mais chargés de devoirs et de responsabilités différents.

Je conclus:

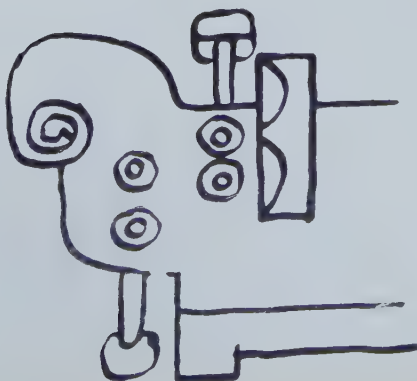
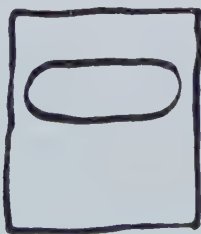
Tâche de l'ingénieur: respect des lois physiques, résistance des matériaux (contraintes matérielles, calculs, homme économique), sécurité (d'ailleurs relative, bien entendu).

Tâches de l'architecte: connaissance de l'homme, imagination créatrice, beauté, liberté des choix (homme spirituel).

Et sur la sphère de l'architecte apparaît un reflet d'ingénierie: le reflet de la connaissance des lois physiques. Et sur la sphère de l'ingénieur apparaît, de l'autre côté, un reflet d'architecture: le reflet des problèmes humains.

Le schéma indique, en surfaces striées, le domaine de l'ingénieur, en surfaces pointillées, le domaine de l'architecte. Sous ce signe symbolique de synthèse, deux mains entrecroisent leurs dix doigts horizontalement à même niveau, fraternellement, occupées toutes deux solidement à réaliser l'équipement de la civilisation machiniste. C'est le signe des « Constructeurs ».

*Je suis un constructeur  
de maisons et de palais  
je vis au milieu des hommes  
en plein dans leur écheveau  
embrouillé*







## Tapisseries Muralnomad

Je fus enchanté, un jour, d'avoir à aborder le problème de la Tapisserie. Mes recherches picturales « Verres et bouteilles » de 1918 à 1928, forment un premier cycle de dix années d'une discipline de fer: recherche d'une expression plastique liée à l'esprit de l'époque. J'avais été architecte avant 1914. Aussi ces recherches ouvrirent elles la porte à l'architecture qui y trouve une expression nouvelle: esthétique et plastique. Témoins: la villa La Roche, la maison Cook, la villa de Garches, etc...

Vers 1935, Marie Cuttoli s'était adressée à de grands artistes pour établir des cartons de tapisseries (petites) dont la réalisation à Aubusson marqua le réveil de cette industrie presque abandonnée. C'est alors qu'elle me commanda ma première tapisserie.

En 1948, Pierre Baudouin, ancien professeur de dessin à Aubusson, me demandait de peindre des cartons de tapisserie, lui; de son côté, au milieu de l'adversité et de difficultés sans nombre, il réussit à animer des lissiers à Aubusson.

Dès ce moment, ce fut une décision de principe: la tapisserie ne doit jamais servir de dessus de commode où de buffet de service, ni en dimension, ni en situation. Elle n'est pas un tableau, grand ou petit. La tapisserie doit s'offrir à l'oeil, à hauteur d'homme. Elle peut (et doit peut-être) toucher au sol. Sa hauteur est donc déterminante: 220 cm ou 290, ou 360 (dimensions du Modulor, diminuées de 5 à 6 cm, 226-296-366 etc.). Ainsi entreront elles comme un élément utile dans la composition de l'architecture moderne et non comme un décor.

La destinée de la tapisserie d'aujourd'hui apparaît: elle devient le « Mural » des temps modernes. Nous sommes devenus des « nomades » habitant des appartements dans des maisons qui seront équipées de services communs; nous changerons d'appartements selon l'évolution de nos familles: accroissements successifs ou diminution; nous changerons de condition parfois, de quartier aussi, etc... L'intérêt pour les Arts est devenu un événement très répandu, nouveau (les livres, les estampes, les photographies, les appareils de projection lumineuses etc...). Nous ne pouvons pas faire peindre un

mural sur les murs de notre appartement. Par contre, ce mur de laine qu'est la tapisserie peut se décrocher du mur, se rouler, se prendre sous le bras à volonté, aller s'accrocher ailleurs. C'est ainsi que j'ai baptisé mes tapisseries « Muralnomad ».

La tapisserie à domicile répond à un légitime désir poétique. Par sa texture, sa matière, par la sensibilité de sa confection, la tapisserie introduit un véritable rayonnement dans l'appartement: couleurs, lignes et, à l'occasion, évocation.

Toutes les possibilités de l'art pictural lui sont accessibles; elle peut prendre un rang éminent dans la vie présente et, par là, recevoir un élan considérable.

En outre, le mur de laine peut, dans certains cas, remplir une mission acoustique capitale. Au Cachemire, j'ai fait tisser 650 m<sup>2</sup>, destinés aux salles de tribunal du Palais de Justice de Chandigarh aux Indes. Belle occasion d'accorder l'architecte du béton armé (matériau sonore) à l'artisan de la laine (substance absorbante des sons).

A Tokyo, Sakakura, un ancien architecte de l'Atelier 35 rue de Sèvres, a installé dans la grande salle de son nouveau théâtre, une tapisserie de 210 m<sup>2</sup> dont il m'avait demandé le carton.

C'est dans la pratique des arts plastiques (phénomène de *création pure*) que j'ai trouvé la sève intellectuelle de mon urbanisme et de mon architecture. Un jeu de circonstances m'a mis en contact avec Aubusson. On m'a demandé d'apporter un esprit neuf, expressif de l'esprit d'époque. Ainsi ai-je établi les cartons de plus de trente tapisseries qui, sous l'impulsion de Pierre Baudouin, sont tissées à Aubusson.

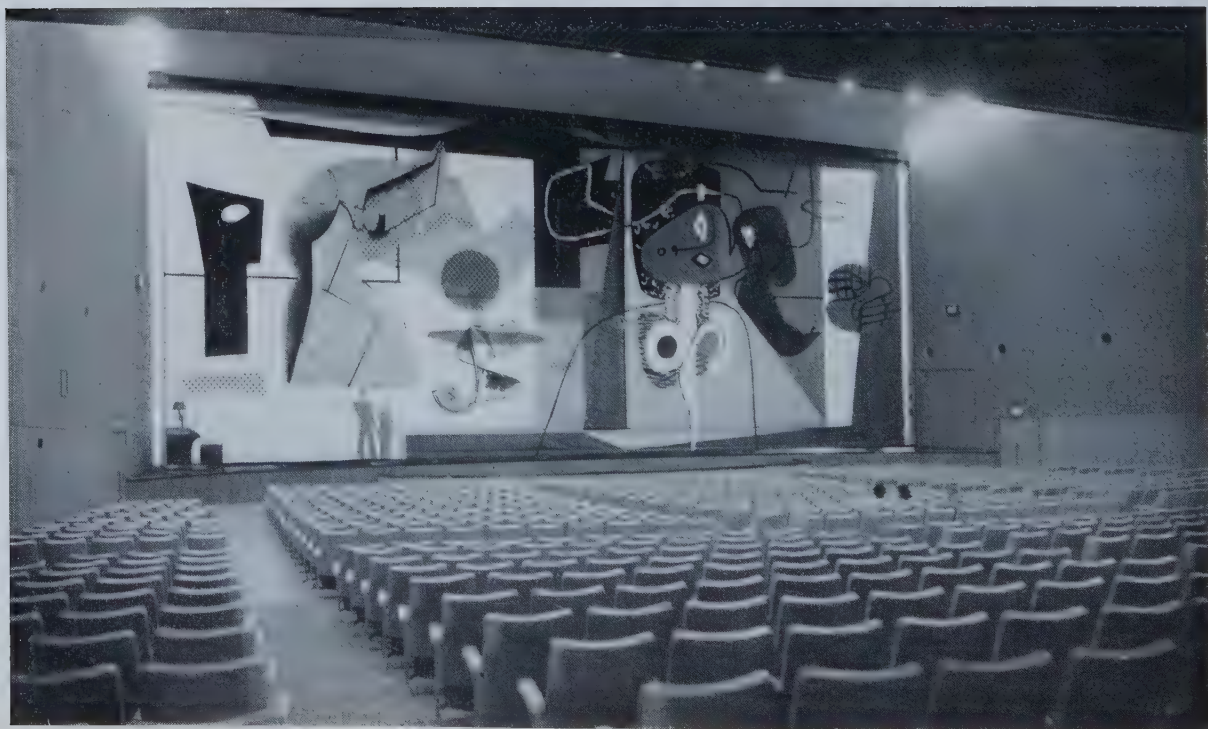
Le fond de ma recherche a son secret dans la pratique ininterrompue des arts plastiques désintéressés. C'est là qu'il faut trouver la source de ma liberté d'esprit et de mes possibilités d'évolution.

Tapisseries, dessins, tableaux, sculptures, livres, maisons et plans de villes, ne sont, en ce qui me concerne personnellement, qu'une seule et même manifestation d'une harmonie stimulante au sein d'une nouvelle société machiniste.



2

3







4

5









1. Le Corbusier travaillant à un carton de tapisseries dans l'atelier de Pierre Baudouin. *Photo Ralph Alberto.*

2. « Gentillesse ». Tapisserie de 220x275. Tissée à Aubusson dans l'atelier Picaud à Aubusson, sous la direction de Pierre Baudouin. *Photo Studio R. Rouers. 9 Place St. André des Arts. Paris.*

3. Tapisserie de 230 m<sup>2</sup> pour le rideau de scène d'un théâtre de Tokyo (construit par l'architecte Sakakura).

4. « Traces de pas dans la nuit », à l'exposition Le Corbusier de Copenhague avec un mural photographique et une sculpture de Le Corbusier et Joseph Savina (Femme 1953). Tapisserie de 226x298. Tissée à Aubusson dans l'atelier Pinton, sous la direction de Pierre Baudouin. *Photo Jonals co. Bredgade 76. Copenhague.*

5. « Voici Julot... » Carton de Tapisserie. *Photo Ralph Alberto.*

6. La réalisation de la tapisserie du théâtre de Tokyo, dans un temple.

7. 9. La réalisation des tapisseries pour la Haute Cour de Justice de Chandigarh, dans un grand Atelier de Srinagar (Cachemire): 650 m<sup>2</sup> de tapisseries réalisées en 5 mois. *Photos East India Carpet Corporation.*

8. Fragment d'une tapisserie de 144 m<sup>2</sup> pour la Haute Cour de Justice de Chandigarh.

10. « Les dés sont jetés », Tapisserie de 218x355. Tissée à Aubusson dans l'atelier Pinton, sous la direction de Pierre Baudouin. *Photo couleur Ralph Alberto.*

11. « L'ennui régnait au dehors », nouvelle version. Carton de tapisserie. *Photo Ralph Alberto.*

12. « Le taureau et l'étrange oiseau ». Tapisserie de 226x366. Tissée à Aubusson dans l'atelier Pinton sous la direction de Pierre Baudouin. *Photo couleur Ralph Alberto.*

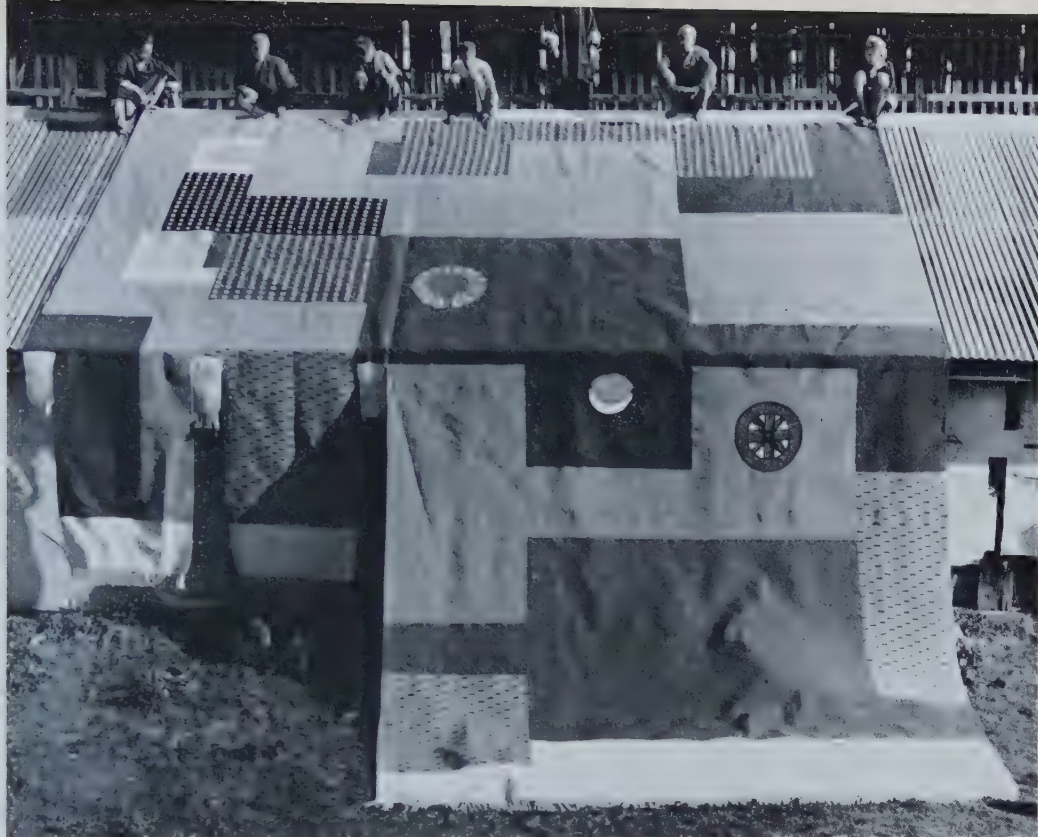
13. 1960: Nature morte à l'oeuf et au verre à côté 1928. Carton de tapisserie. *Photo Ralph Alberto.*

14. « Trois mains amies ». Carton de tapisserie. *Photo Ralph Alberto.*

15. « Tapisserie sculpturale ». Carton de Tapisserie. *Photo Ralph Alberto.*

1. Le Corbusier travaillant à un carton de tapisseries dans l'atelier de Pierre Baudouin. Photo Ralph Alberto.
2. « Gentillesse ». Tapisserie de 250x275. Tissée à Aubusson dans l'atelier Picard à Aubusson, sous la direction de Pierre Baudouin. Photo Studio R. Rouvier. 9 Place St. André des Arts, Paris.
3. Tapisserie de 230 m<sup>2</sup> pour le rideau de scène d'un théâtre de Tokyo (constitué par l'architecte Sakakura).
4. « Traces de pas dans la nuit ». à l'exposition Le Corbusier de Coppenhague avec un mural photographique et une sculpture de Le Corbusier et Joseph Savina (Femina 1953). Tapisserie de 256x298. Tissée à Aubusson dans l'atelier Pinon, sous la direction de Pierre Baudouin. Photo Jonckheere, 16 Coppenhague.
5. « Voici Juliette... » Carton de Tapisserie. Photo Ralph Alberto.
6. La réalisation de la tapisserie du théâtre de Tokyo, dans un temple.
7. La réalisation des tapisseries pour la Haute Cour de Justice de (Honduras), dans un grand Atelier de Tissage (Cachemire) 650 m<sup>2</sup> de tapisseries réalisés en 2 mois. Photos East India Carpet Corporation.
8. Fragment d'une tapisserie de 144 m<sup>2</sup> pour la Haute Cour de Justice de Chandigarh.
9. Les « Les » sont jolies ». Tapisserie de 218x325. Tissée à Aubusson dans l'atelier Pinon, sous la direction de Pierre Baudouin. Photo couvreur Ralph Alberto.
10. « L'ennemi régnait au dehors ». nouvelle version. Carton de tapisserie. Photo Ralph Alberto.
11. « Le taureau et l'étrange oiseau ». Tapisserie de 250x365. Tissée à Aubusson dans l'atelier Pinon sous la direction de Pierre Baudouin. Photo couvreur Ralph Alberto.
12. Nature morte à l'orient et au vert. 2 côtés 1928. Carton de tapisserie. Photo Ralph Alberto.
13. « Trois mains amies ». Carton de tapisserie. Photo Ralph Alberto.
14. « Tapisserie sculpturale ». Carton de Tapisserie. Photo Ralph Alberto.





7



8



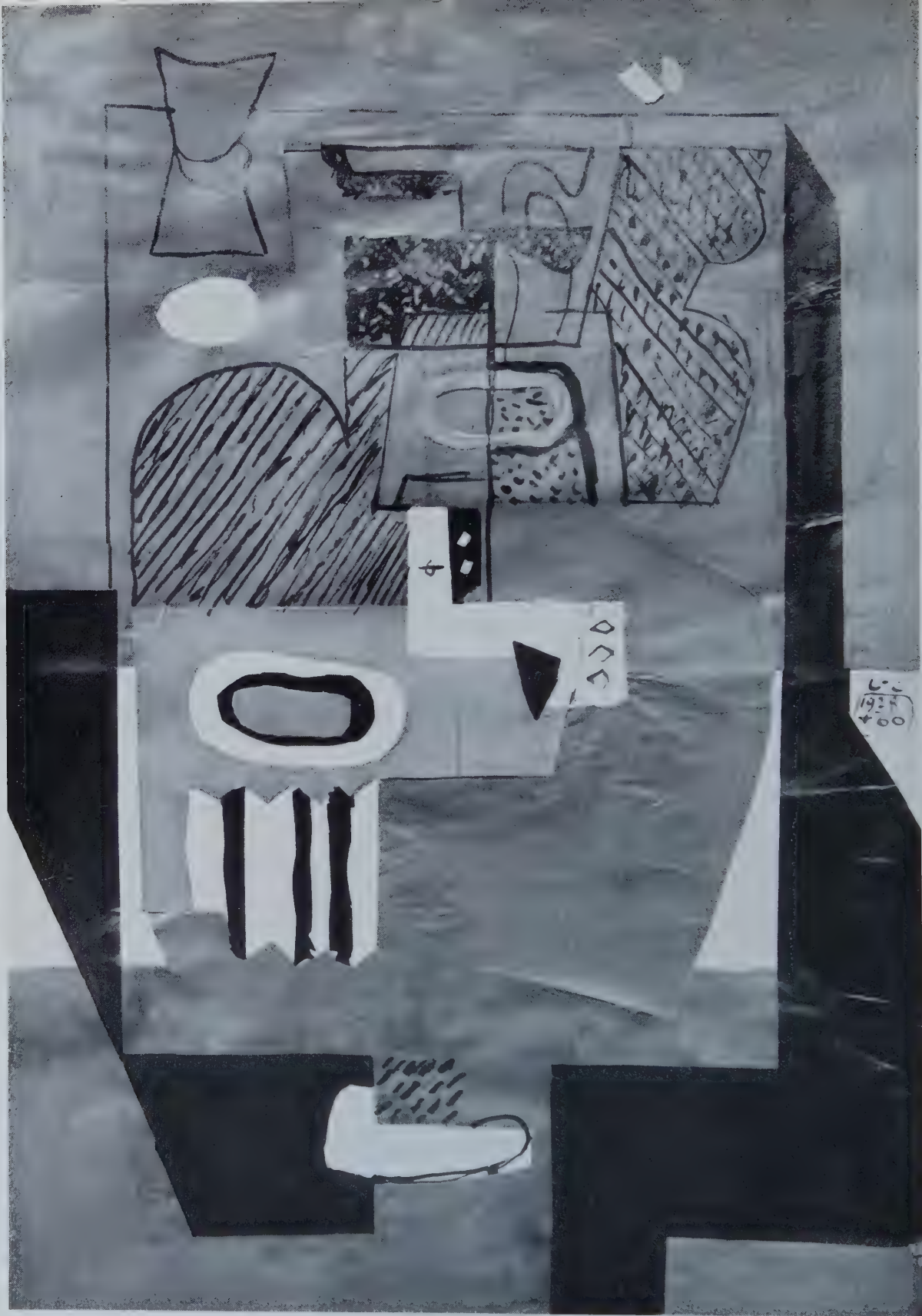




11

12





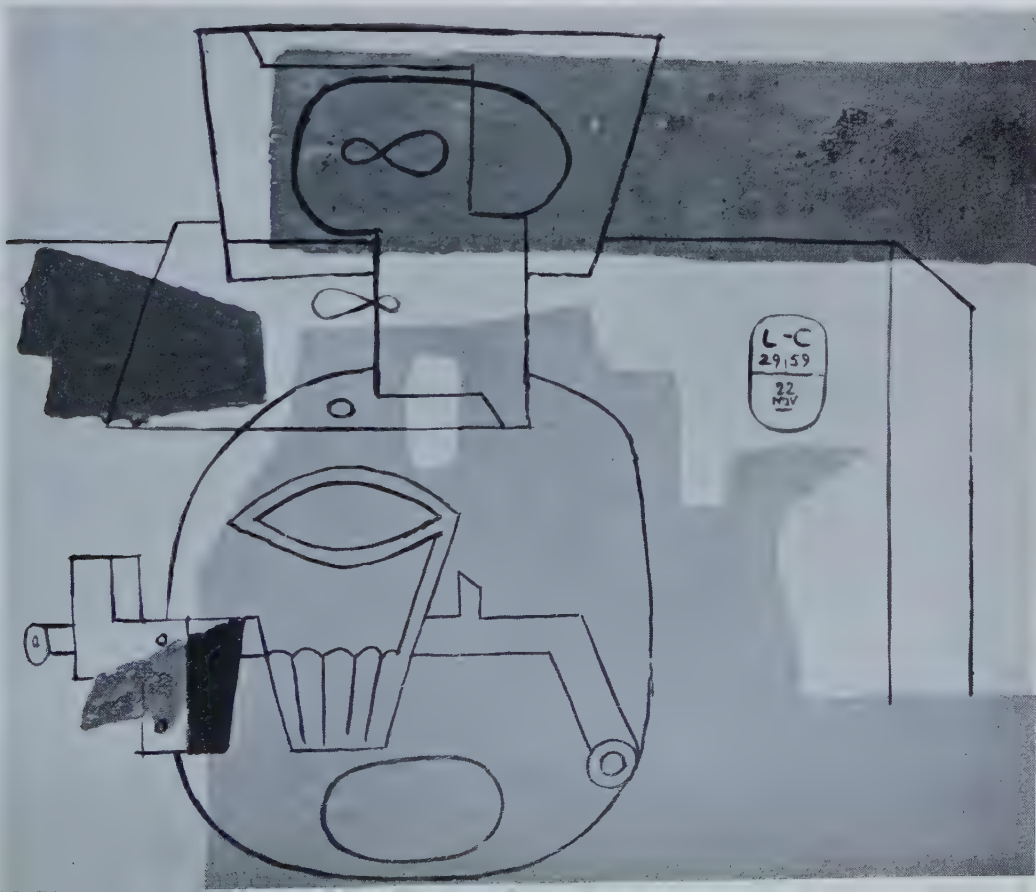




14

65

15





1

1. Lapponia, paesaggio invernale nei pressi di Pyhä-  
tunturi.  
2. Alvar Aalto - Ateljeerakennus (1955). *Fotografie*  
di Leonardo Mosso.

2







La lumière dans l'architecture d'Alvar Aalto  
Light in the Alvar Aalto architecture

Leonardo Mosso

## La luce nell'architettura di Alvar Aalto

« On oppose assez souvent l'idée de Poésie à celle de Pensée, et surtout de "Pensée abstraite". On dit "Poésie et Pensée abstraite" comme on dit le Bien et le Mal, le Vice et la Vertu, le Chaud et le Froid. La plupart croient, sans autre réflexion, que les analyses et le travail de l'intellect, les efforts de volonté et de précision où il engage l'esprit, ne s'accordent pas avec cette naïveté de source, cette surabondance d'expressions, cette grâce et cette fantaisie qui distinguent la poésie, et qui la font reconnaître dès ses premiers mots. Si l'on trouve de la profondeur chez un poète, cette profondeur semble d'une tout autre nature que celle d'un philosophe ou d'un savant. Certains vont jusqu'à penser

que même la méditation sur son art, la rigueur du raisonnement appliquée à la culture des roses, ne peuvent que perdre un poète, puisque le principal et le plus charmant objet de son désir doit être de communiquer l'impression d'un état naissant (et heureusement naissant) d'émotion créatrice, qui, par la vertu de la surprise et du plaisir, puisse indéfiniment soustraire le poème à toute réflexion critique ultérieure.

Il est possible que cette opinion contienne quelque part de vérité, quoique sa simplicité me fasse soupçonner qu'elle est d'origine scolaire... ».

L'opposizione fra « Poésie et Pensée abstraite » che troviamo discussa nella citata

conversazione di Paul Valéry all'Università di Oxford del 1939, è sotto certi aspetti riferibile a quella che in questi anni, e fino alla noia, ha contrapposto « Funzionalismo ed Organicismo »; coinvolgendo, come conseguenza non sempre congruente, anche il nome di Alvar Aalto: talvolta riferendosi ad un empirismo, talaltra ad un irrazionalismo che gli sono però estranei quasi in egual misura.

In realtà, l'architetto finlandese non ha mai smesso l'abito morale, la chiarezza logica del « razionalismo » dei suoi primi lavori, come non si può fare a meno di rilevare, se un poco ci si sofferma sulla fine struttura logica delle sue opere, anche le più apertamente libere, dove l'apparente spontaneità è sempre conseguenza di una legge o di un principio segreto. La vita di un artista come Alvar Aalto, se è infatti pervasa di umano amore e di terrestri umori — per dirla con una autodefinizione di Luigi Bartolini — è molto spesso sublimata in vere e proprie creazioni spirituali.

Nonostante le apparenze, l'opera dei due maggiori poeti dell'architettura contemporanea tende sostanzialmente allo stesso risultato. Quella di Mies van der Rohe alla rivelazione di un mondo dove tutto sia ordine e bellezza, ma al di sopra, quasi sovrapposto alla miseria delle nostre stagioni. Quella di Alvar Aalto invece alla creazione di un mondo dove tutto sia egualmente ordine e bellezza, ma dove sia l'organizzazione stessa della realtà spesso amara che noi siamo e viviamo, a diventare armonia. Se si tenesse conto soltanto delle prime opere di Aalto, già completamente funzionaliste, ma precedenti a Paimio, si sarebbe anzi tentati di far coincidere questi due ideali anche nella forma, oltre che nella sostanza.

Subito dopo però, con il Sanatorio e specialmente con la Biblioteca di Viipuri, questo atteggiamento si evolve, restando classico nella forma, ma arricchendosi di nuove componenti nel contenuto. Per cui si potrebbe dire che Viipuri e Paimio stanno al razionalismo come Klee ai cubisti: ne utilizzano il linguaggio, ma per adire ad un mondo d'una diversa umanità, di una non meno alta poesia. Senza voler beninteso, e per questo, dimenticare nel pittore la componente espressionista e nell'architetto quella che possiamo qui sintetizzare in « tradizionale ». Ora, l'uscir dagli equivoci anche da questo equivoco, ci pare di un'urgenza non più differibile, poichè il manierismo dell'antimanierismo sta già attuando in Italia una nuova accademia che ancora una volta ci ricaccerà ai margini della cultura architettonica europea.

Questo cenno ad un discorso da condursi in altra sede, ed il presente contributo

alla comprensione di alcuni elementi del « linguaggio » aaltiano, vogliono fermare l'attenzione del lettore sull'importanza che riveste, proprio a questo riguardo, l'opera ed il « metodo » di Alvar Aalto: il più « simpatico » — anche se non il più noto — dei grandi architetti contemporanei; l'unico la cui opera sia sempre stata accettata da tutti senza riserve, passando immune fra le altrui polemiche, gli osanna ed i crucifige.

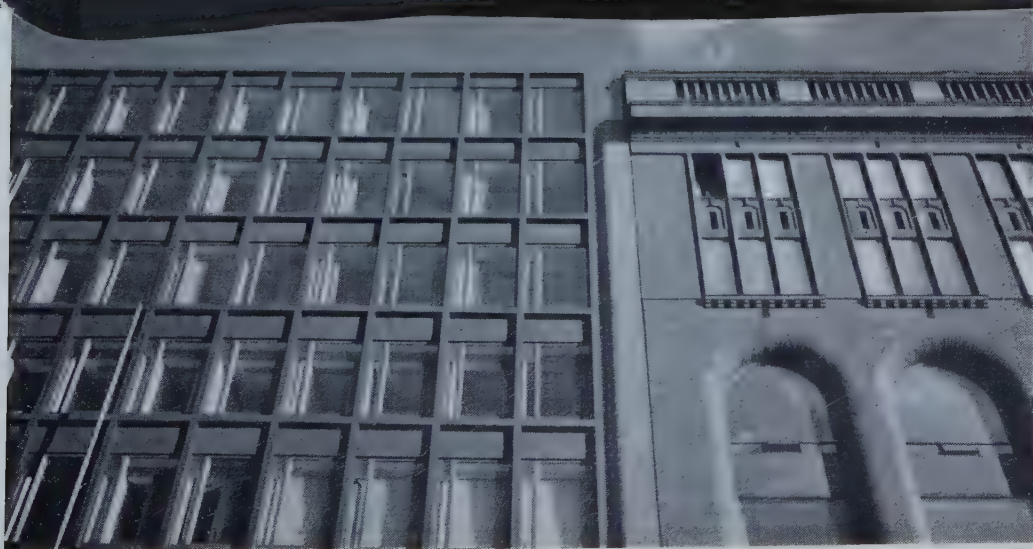
C'è chi pensa, infatti, che la sua architettura, appunto perchè nota come « organica », sia poco impegnata in profondità. Questa credenza, avvalorata forse da alcuni malintesi aspetti della vita dell'artista, costituisce un grosso equivoco. In realtà, conviene ripeterlo ancora una volta, nulla e più lontano dalla vita e dal « metodo » di Alvar Aalto di una *naïveté* da bohémien e di un atteggiamento approssimativo e casuale. D'altronde, il distinguere Alvar Aalto e la migliore architettura finlandese dal resto dell'architettura scandinava, così come avvertire la differenza di origine, di lingua e di tradizione del popolo finnico da quelle degli altri popoli nordeuropei, è indispensabile per avvicinarsi con possibilità di comprensione alle espressioni — qualunque esse siano — dell'arte finlandese.

L'intelaiatura interna, l'organizzazione dell'opera, spesso non traspare in Alvar Aalto e può risultare invisibile ad una lettura disattenta. Le confluenze che tessono la trama interiore delle sue opere sono infatti molteplici, sovrapposte ed in genere più complesse di quelle riconoscibili negli altri architetti contemporanei: sovente quindi non facili da individuare. Esse sgorgano dalla tradizione dell'arte e della terra di Finlandia oltre che dagli elementi di quella che possiamo considerare come la « tradizione » stessa dell'artista: frutto di ricordi, di contatti, di viaggi e di impressioni confluenti anche da « altre » tradizioni, impastate e filtrate attraverso la sua personalità. Tale rapporto dell'opera aaltiana con la tradizione intesa in questo senso, potrà essere oggetto di una successiva indagine: ma qui vien naturale riferivisi, per necessità di comprensione e di equilibrio prospettico, se si vuol tentare un argomento fra i più affascinanti della sua arte: quello che possiamo in prima approssimazione definire come « il problema della luce ».

3. Carl Ludwig Engel - Cattedrale di Oulu (intorno al 1830). *Fotografia di Jaakko Kaikkonen.*

4. Il Rautatalo di Alvar Aalto (1952-54) e l'adiacente palazzo per uffici di Eliel Saarinen (1916) in Keskuskatu ad Helsinki. *Fotografia di Leonardo Mosso.*





paneva, una  
va ed originale.

Abbiamo parlato di ritorni « classici » nell'architettura finlandese, dove il bianco e quindi in un certo senso la luce, costituiscono la nota dominante. E ci si riferiva al fiorente neoclassico del torinese Carlo Francesco Bassi e del prussiano Carl Ludwig Engel, con l'esemplare conseguenza che la loro opera a lungo è rimasta fruttuosa in Finlandia, anche dopo la loro scomparsa; oltre che alle opere di Erik Bryggman e del primo Aalto. Al contrario si può dire che il mattone, il legno e la pietra a vista siano quasi una caratteristica dei momenti « romantici »: come nel periodo delle chiese ciclopiche del « nazional-romantico », come in Eliel Saarinen e nel secondo Aalto.

opera  
plessi problemi di forma e di tecnica, procederà senza soste ed in costante, impareggiabile freschezza e coerenza, verso un ideale di ricerca architettonica che si può definire come un modellare l'architettura con la luce e per la luce, quale argomento funzionale determinante della vita interna e come via per tentare soluzioni spaziali sempre più complesse e ricche di significato umano.

Anche nel trattamento della luce, l'opera di Alvar Aalto segue costantemente un riconoscibile discorso logico e compositivo, di pensiero astratto e di emozione poetica, strettamente congiunti nel processo creativo dell'artista. Aspetto questo fra i meno noti e perciò equivocabile della sua complessa ed in apparenza contradd-





5



6

5. Erik Bryggman - Cappella della Resurrezione nel Cimitero di Turku (1938-41). *Fotografie di Nils Erik Wickberg.*

6. Alvar Aalto - Chiesa di Muurame (1927-29). *Fotografia di Leonardo Mosso.*

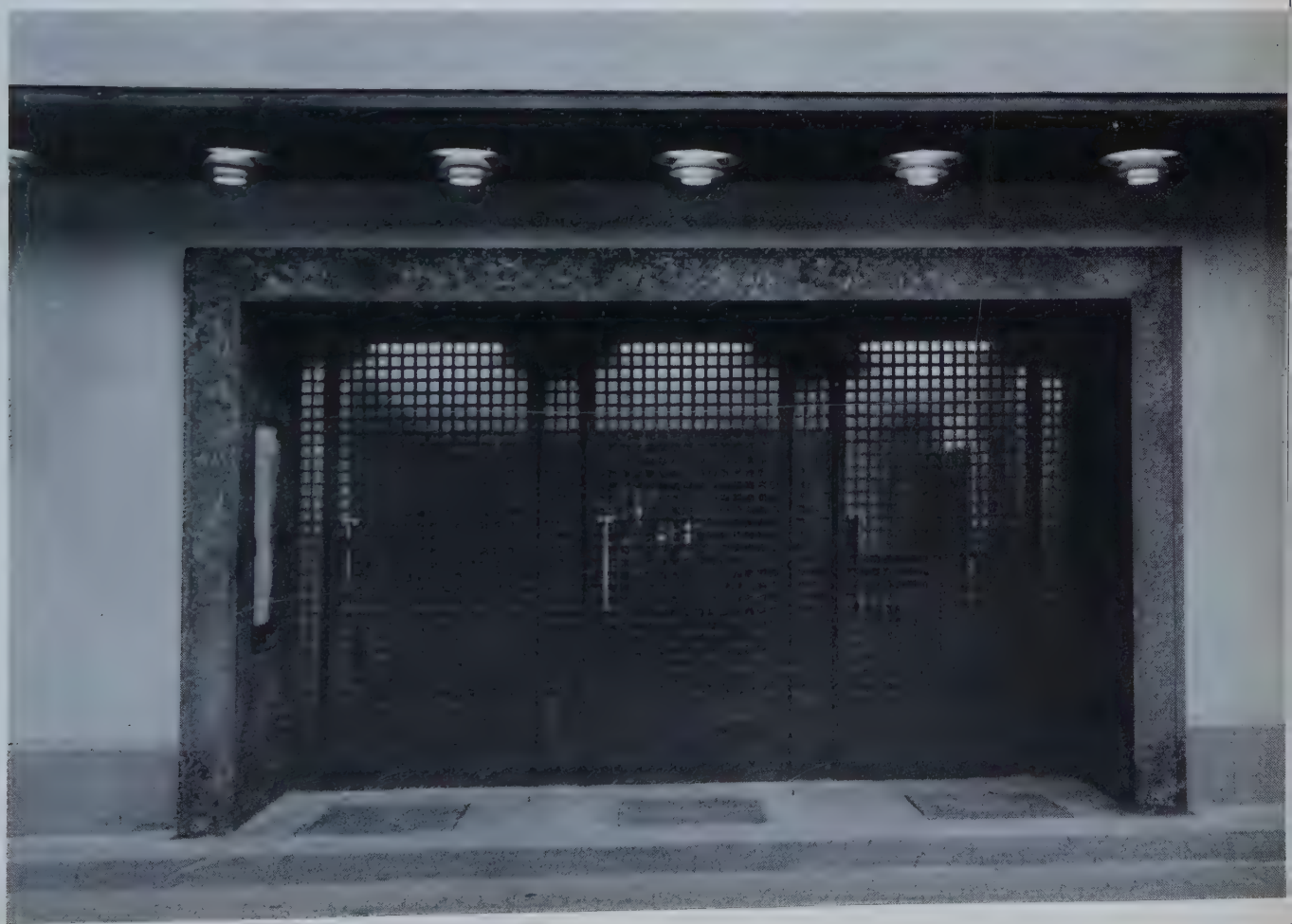
7. Poul Henningsen - PH 1 (1927). *Fotografia di Paolo Monti.*

8. Alvar Aalto - Turun Teatteri (Teatro di Turku). Ingresso principale (1927-28). *Fotografia G. Welin.*

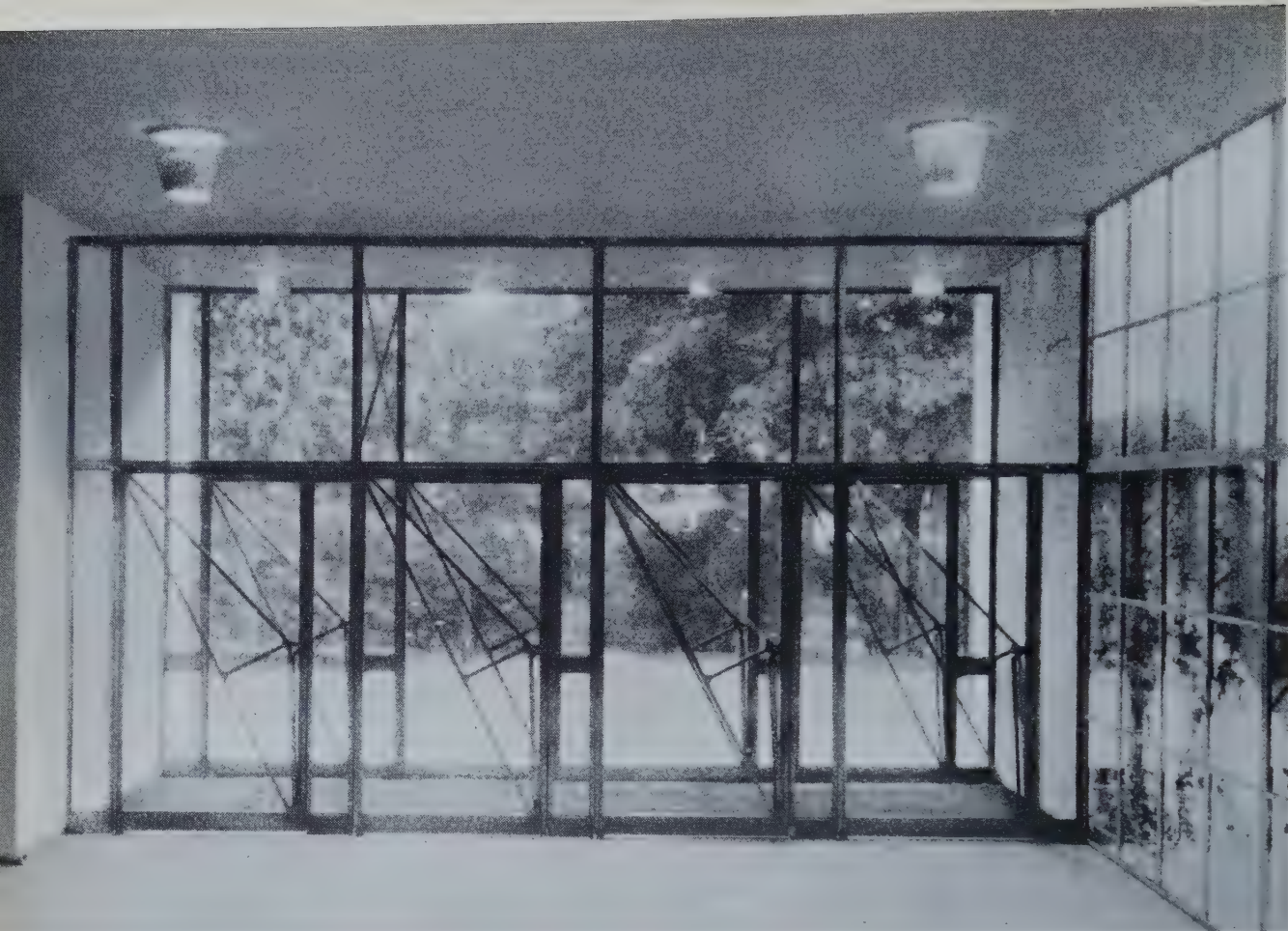


7

8







9

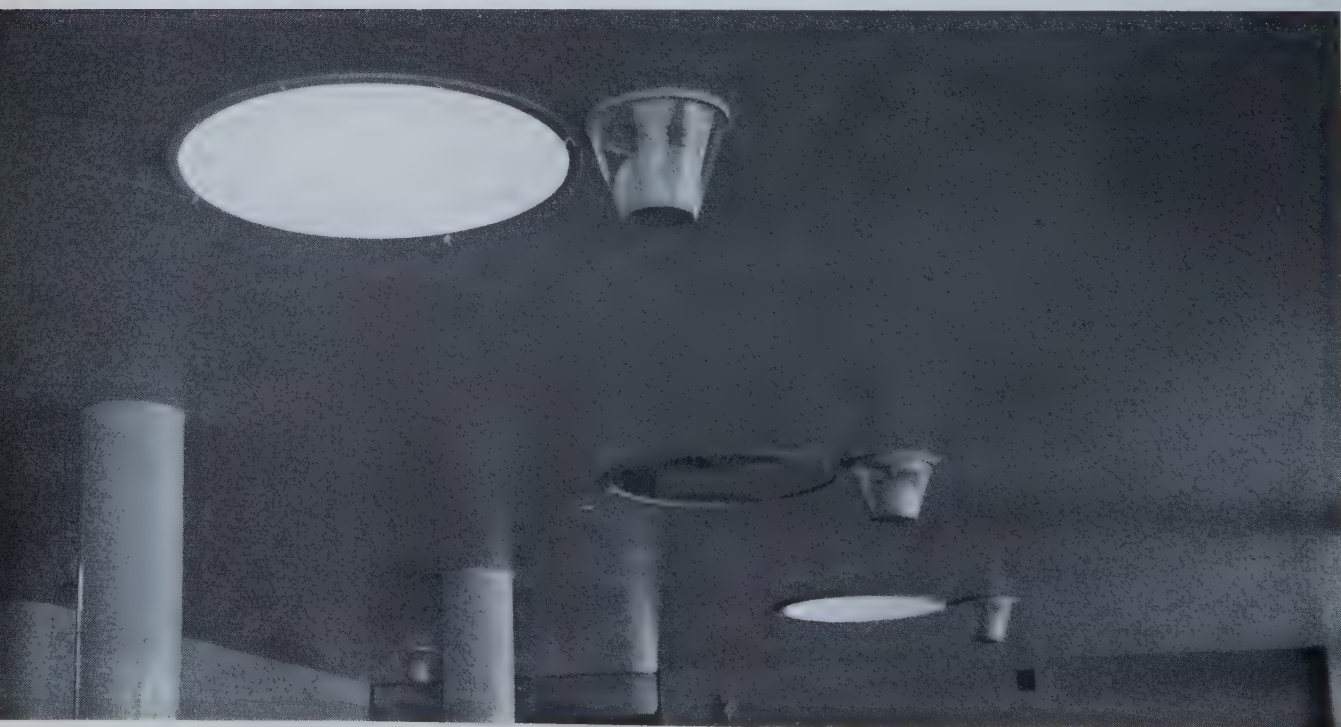
9. Alvar Aalto - Biblioteca di Viipuri (1927-35). L'ingresso principale. La città di Viipuri, capitale della Carelia finlandese, è passata alla Russia in seguito al trattato di pace. La Biblioteca municipale, semidistrutta durante l'ultima guerra è stata recentemente ricostruita senza rispetto per il progetto originale di Aalto: il capolavoro è così perduto per sempre.

10

10. Alvar Aalto - Sanatorio di Paimio (1929-33). Il soffitto dell'atrio d'ingresso con le stesse lampade ed il tipo di lucernari usati a Viipuri.

11. Interno della sala di lettura durante la costruzione, intorno al 1930.

12. La finestrata della sala per conferenze con il soffitto acustico. *Fotografia di Gustav Welin.*





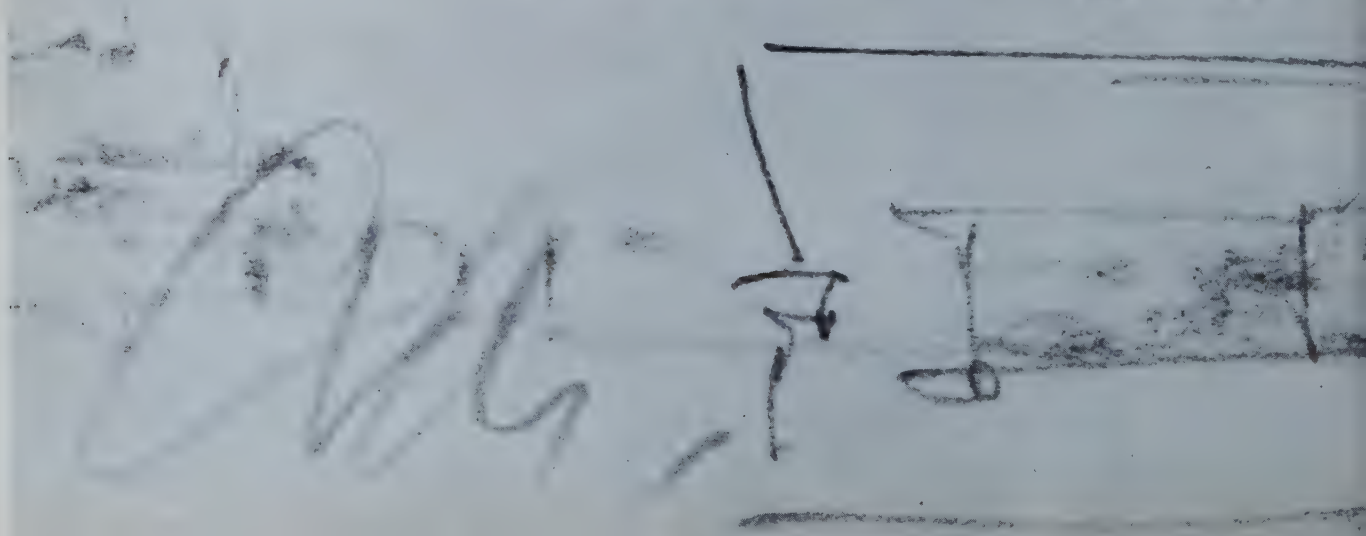


73

11



12





dittoia personalità, che ad una lettura superficiale può apparire « libera » nel senso di quell'empirismo al quale lo si è talvolta voluto erroneamente accostare (complice un certo suo non compreso atteggiamento di simpatica saggezza e di buon senso artigianale) mentre in realtà è costantemente impegnata in una ricerca in profondità ed in una volontà di rigore che si potrebbe definire cartesiano.

I pascaliani « *Esprit de Finesse et Esprit de Géométrie* » sono presenti in lui al pari dei grandi e più appariscenti gesti wagneriani e drammatici; ma la minuzia quasi pedantesca con cui pretende l'esatta scelta del tipo di carta, la composizione del disegno o delle scritte, la tendenza assolutista per l'estrema perfezione del lavoro, il rigore quasi filosofico seppur ricco di humor, che sovente traluce dalla sua mirabile conversazione, quando la ricerca architettonica è condotta sotto forma di dialogo con uno degli architetti collaboratori, mentre grandi spezzoni di candida sottilissima carta finlandese si arricchiscono della sua essenziale grafia; la sorta di pudore e di disinteresse, talvolta anche nei riguardi delle sue stesse opere, che può apparire indifferenza ed è invece sofferta e calcolata economia della propria forza, oltre che intuizione dei propri momenti « di grazia », sono frammenti di un capitolo intimo ed ignoto, ma fra i più comprensivi della sua arte. Tanto è vero che è forse proprio a questa « economia » che dobbiamo la costante impareggiabile freschezza della sua opera.

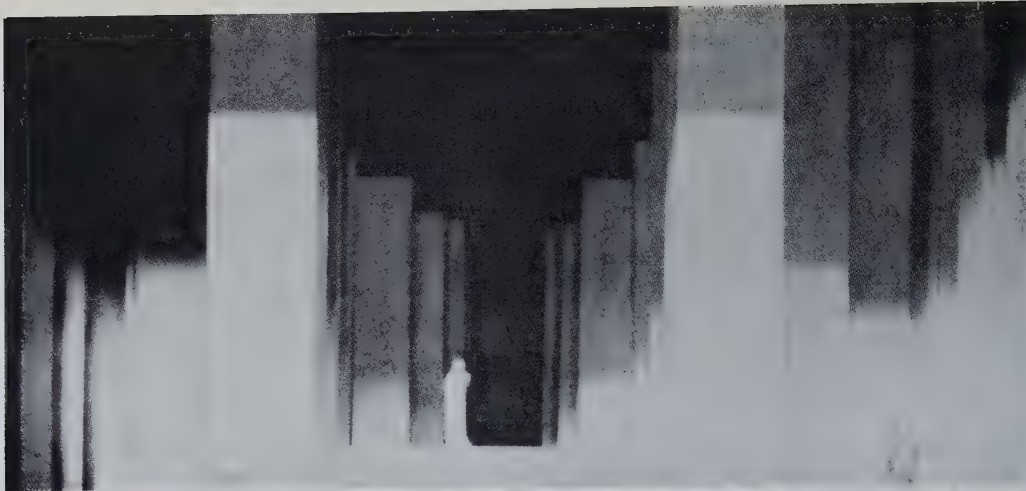
In un campo diverso, seppure in qualche modo affine a quello dell'architettura, nell'arte del teatro, un altro grande artista aveva tentato in maniera esasperata e quasi drammatica, di definire nella luce l'unico strumento espressivo per il controllo della scena. Ma, in Gordon Craig, tale ricerca luministica toccava limiti rasantissimi l'utopia, tesa com'era verso una forma di assoluta idealità. Si pensi all'ultima scena nella maggiore delle sue pochissime realizzazioni; l'Amleto, messo in scena a Mosca nel 1911, dove quinte variamente illuminate e mobili, secondo quello che era il desiderio non compiutamente realizzato di Craig, dovevano costituire, più che la scena in senso fisico, l'evocazione scenica in termini di spazio, di luce e di suggestione continuamente mutevoli ad ogni istante del dramma. In Alvar Aalto invece, l'uso della luce appare meno meccanico e più complesso — a quanto almeno possiamo oggi ricostruire dell'opera di Craig — oltre che più naturalmente tradotto in termini di vita:

sebbene anche in lui esso si presenti sotto forma di una aspirazione costante verso un modello ideale.

I numerosi esempi che nella sua opera si possono a questo proposito analizzare, ci mostrano come il suo atteggiamento nel « rapporto » con la luce, sia sostanzialmente identico: si tratti di una lampada, di una « finestra », di una parete investita dal sole, oppure di un soffitto dove la luce si spegne in una penombra dorata; e raggiunga talvolta, specie nelle opere più recenti, modulazioni di una sensibilità quasi musicale. Luce e spazio sembrano allora fluire, distendersi, raggrumarsi: in una parola respirare, per il suggerimento della funzione di vita che li anima e con il sostegno della struttura ritmica degli elementi compositivi. E lo stile dell'architetto si fa mediatore d'uno « stile » di vita che del primo costituisce il necessario compimento, in una società che accettasse dell'architettura la definizione datane un giorno dallo stesso maestro: « quella cosa che permette a buon mercato ed insomma con mezzi ordinari, la creazione di un paradiso su questa terra ».

Affermazione a prima vista paradossale, ma in realtà illuminante dell'anima di Alvar Aalto e della sua arte; e che forse ci porta diritto al cuore della sua « intenzione » di architetto, ad intravedere cioè l'aspetto del suo sogno segreto: una ideale « civitas » dove essere significhi « *nihil autem esse, quam unum esse* » nel senso già agostiniano del termine e dove la vita nell'architettura e dell'architettura si compongano in un'unica armoniosa polifonia. Questa visione, apparentemente utopistica, può in realtà riconoscersi comune a quegli uomini che osano guardare oltre la propria vita ed i propri stessi limiti e che, nonostante gli errori propri ed altrui, nonostante la minaccia di violenza e di volgarità pesanti sulla nostra condizione di uomini, hanno fede nel lavoro e negli esempi dei singoli, dei piccoli gruppi, delle piccole nazioni (\*).

(\*) « En un temps où je sens en si grand péril, si assiégé de tous côtés, ce qui fait la valeur de l'homme, son honneur et sa dignité, ce pour quoi nous vivons, ce qui fait notre raison de vivre - c'est précisément de savoir que, parmi les jeunes gens, il en est quelques-uns, e fussent-ils en très petit nombre, et de quelque pays que ce soit, - qui ne se reposent pas, qui maintiennent intacte leur intégrité morale et intellectuelle et protestent contre tout mot d'ordre totalitaire et toute entreprise qui prétende incliner, subordonner, assujettir la pensée, réduire l'âme... car c'est enfin de l'âme même qu'il s'agit... c'est de savoir qu'ils sont là, ces jeunes gens, qu'il sont vivant, eux, le sel de la terre, c'est là précisément ce qui nous maintient, nous les aînés, en confiance; c'est là ce qui me permet à moi, si vieux déjà et si près de quitter la vie, de ne pas mourir désespéré. Je crois à la vertu des petits peuples. Je crois à la vertu du petit nombre. Le monde sera sauvé par quelques-uns ». André Gide, Feuilles d'automne.



14



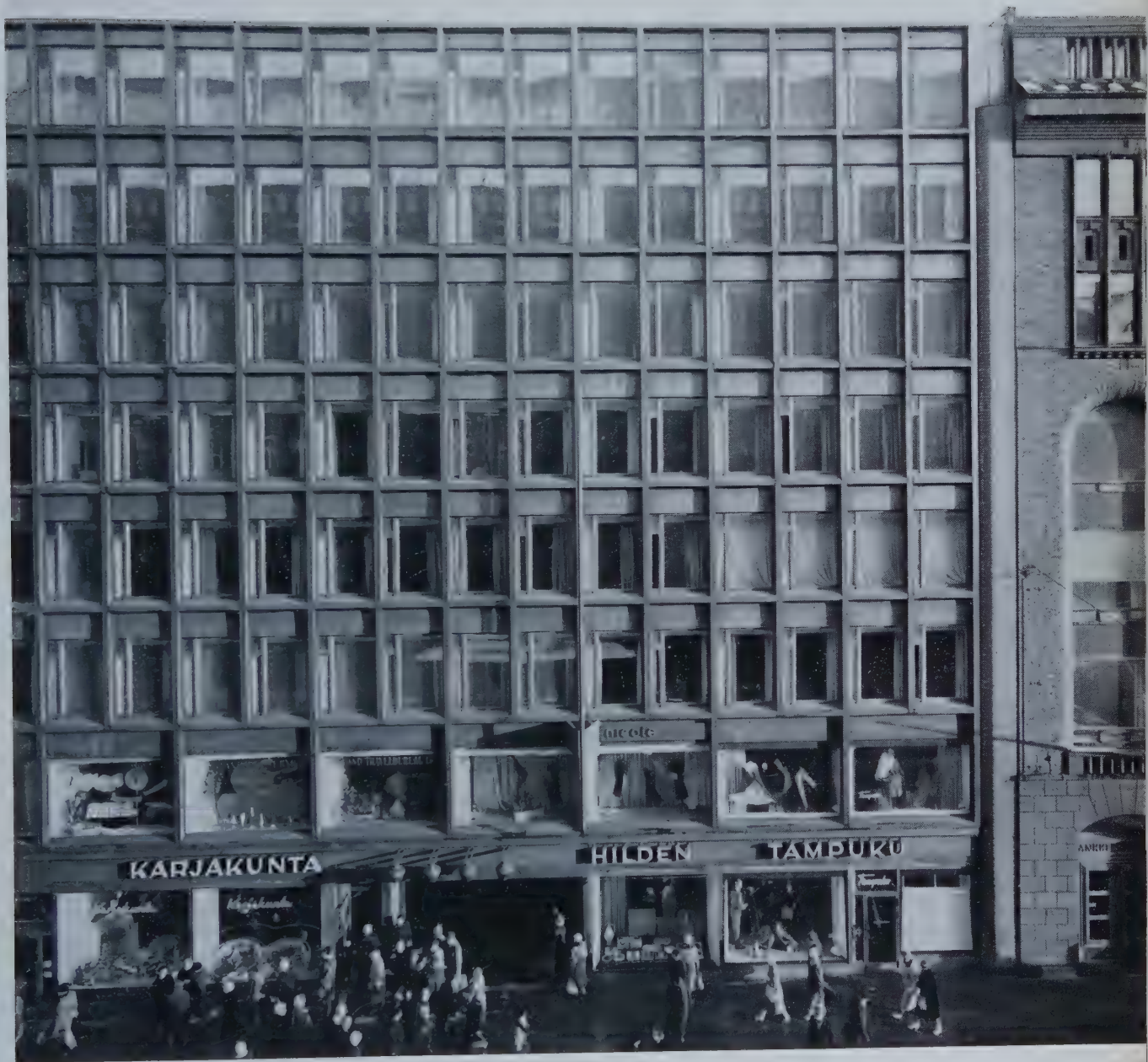
15











17. Alvar Aalto - Palazzo per uffici Rautatalo ad Helsinki (1952-54). Veduta dall'angolo di Keskuskatu con Alexanterinkatu. Fotografia di Heikki Havas.  
 18. Veduta frontale - Fotografia di Leonardo Mosso.





19

Uno dei massimi capolavori del maestro finlandese resterà senza dubbio il Rautatalo, realizzato nel cuore della city di Helsinki, come palazzo per gli uffici delle industrie finlandesi dell'acciaio dal 1952 al 1954. Accettando di dare una certa elasticità alla datazione delle opere — libertà non arbitraria in critica d'architettura — questa è collocabile, insieme al Koetalo di Muuratsalo, al palazzo per gli uffici di Kansaneläkelaitos ed al Kulttuuritalo, a cavallo fra il periodo rosso «cezanniano» ed il secondo periodo bianco, in un momento dell'opera aaltiana per il quale si potrebbe anche letteralmente parlare — fatta esclusione del Koetalo — di un intermedio periodo del bronzo.

Un tema comune all'edilizia di tutti i paesi è stato qui occasione non solo per risolvere puntualmente le necessità alle quali l'edificio era destinato; ma anche e soprattutto per suggerire, all'interno, la realizzazione di uno di quegli ambienti, cari alla fervida fantasia dell'architetto, dove gli uomini possano riconoscersi in serenità. La luce che piove rifratta dai grandi occhi del soffitto, già usati a Viipuri, dona all'ambiente un senso di levità e di raccoglimento che sarebbe quasi eccessivo senza il chiacchierio di una fontana e senza il cascare generoso di un'edera dai parapetti di travertino.

La zona della Cafeteria Colombia, sotto la balconata di destra, è avvolta in una penombra dorata e costituisce letteralmente l'antitesi della sfacciataggine di un moderno «bar». Dalle lampade nere con la frangia di ottone traforato ed il riflettore interno in rame, piove sui tavolini una luce calda ed invitante alla conversazione. Intorno, i divani le sedie gli sgabelli sono i classici modelli aaltiani di Artek. L'imbottitura è rivestita in cuoio nero. La parete di fondo è vibrante di chiaro-scuro e di riflessi, per il rivestimento di ceramica nera con il caratteristico profilo, dove la forma dell'elemento, ancora una volta non è fine a se stessa, ma appare come uno stupendo modellato, suggerito dalla volontà di vibrazione luminosa.

Se ritorniamo ora ad esaminare l'edificio dalla strada, riconosciamo che la facciata non è un fragile *pan de verre* od una successione di finestre continue. E' una maglia vigorosa di bronzo, è un diaframma, attraverso il quale l'edificio respira lo spazio della strada. La «sorpresa» della piazzetta interna resta segreta: appena la si riesce ad intravedere dal marciapiede attraverso le vetrate e la rampa che vi accede e che prepara ad un'emozione esattamente calcolata nell'orchestrazione dell'edificio.

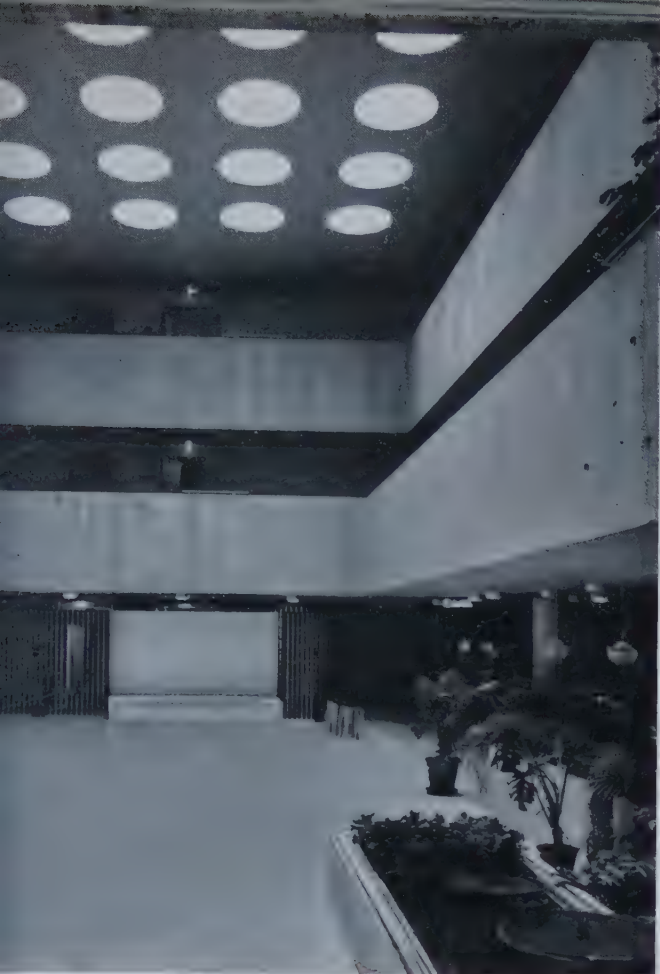
Quello della fontana interna poi, è un inserto chiaramente psicologico prima che architettonico e rivela nell'artista capace dei gesti più forti, una sensibilità ed una finezza incomparabili. Si può pensare che, se Paul Valéry avesse conosciuto quest'architettura, ne avrebbe fatto oggetto di uno dei suoi «instants»; notandovi forse come l'architetto, dopo averci portato *au bord des pleurs*, abbia sentito la necessità e quasi una sorta di pudore, di rompere l'incanto con il mormorio di una fontana.

19. Alvar Aalto - Palazzo per Uffici Rautatalo ad Helsinki (1952-54). Dettaglio della facciata in bronzo. Fotografia di Leonardo Mosso.

20. La «piazzetta» interna. Fotografia di Heikki Havas.

21. I lucernari dall'alto. Fotografia di Heikki Havas.  
22. Gli elementi di ceramica che rivestono le pareti di fondo e di destra, al pianterreno della sala.



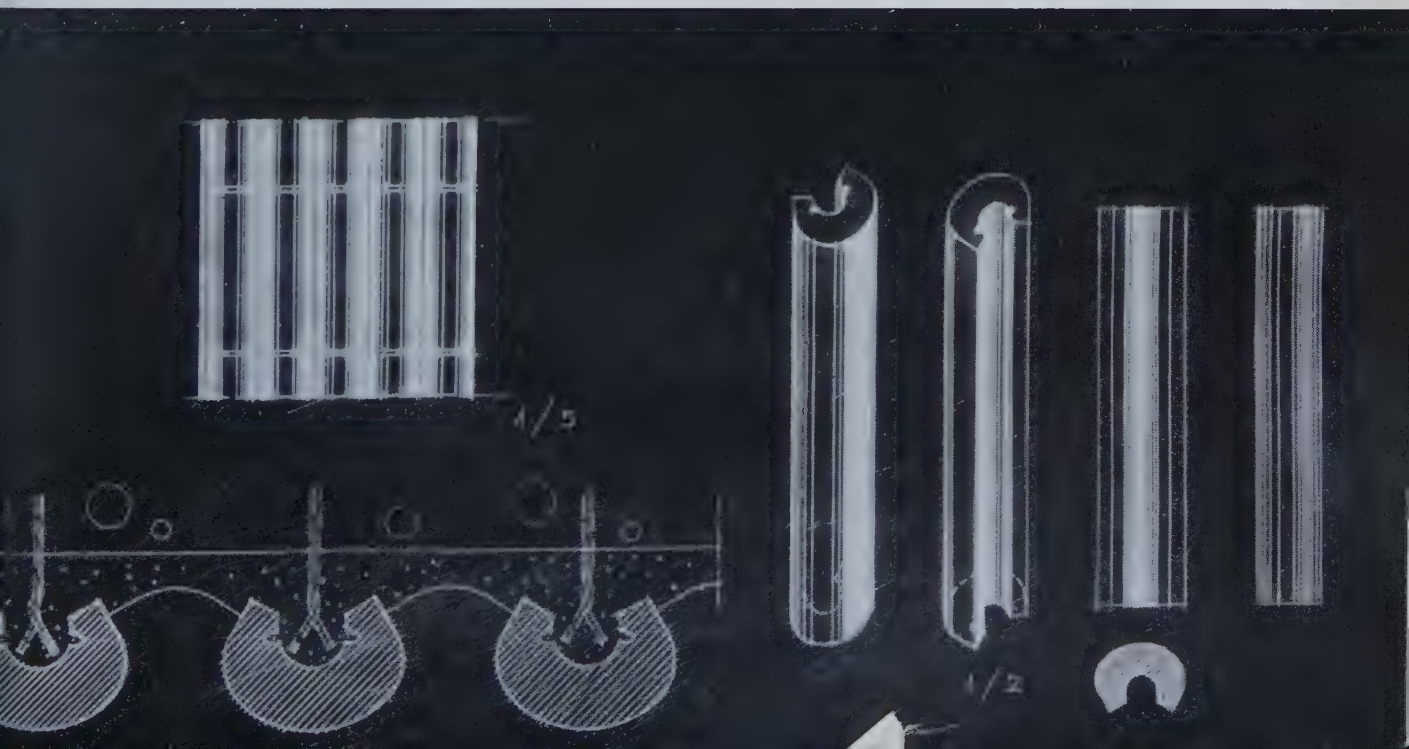


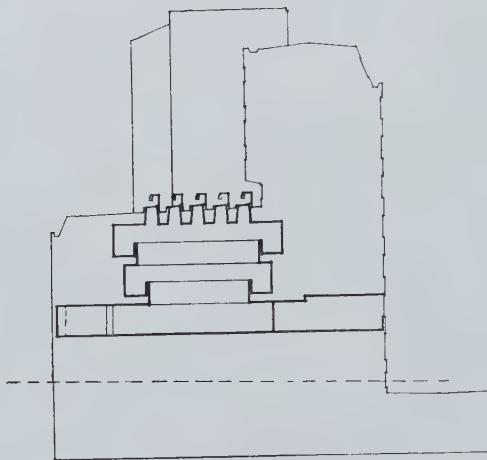
20



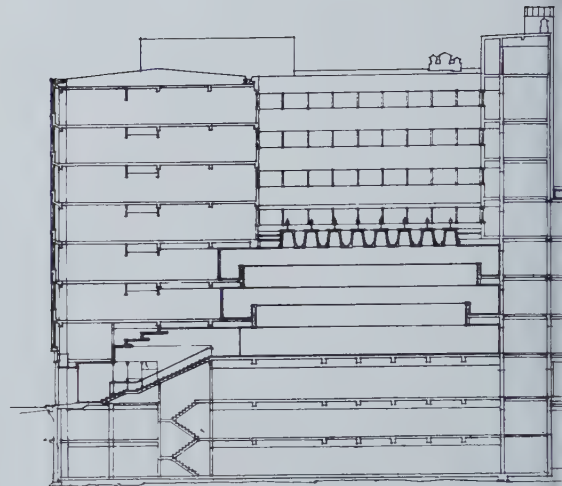
21

22

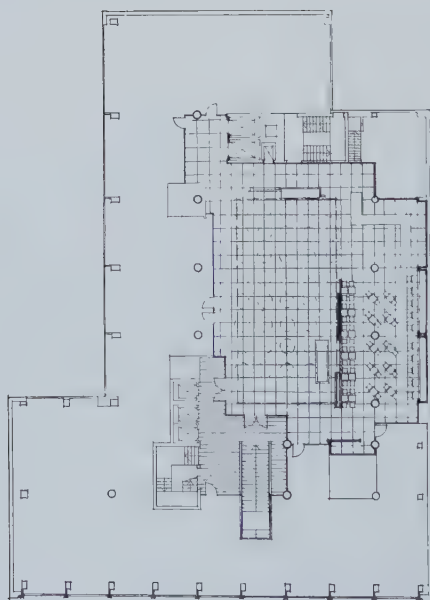




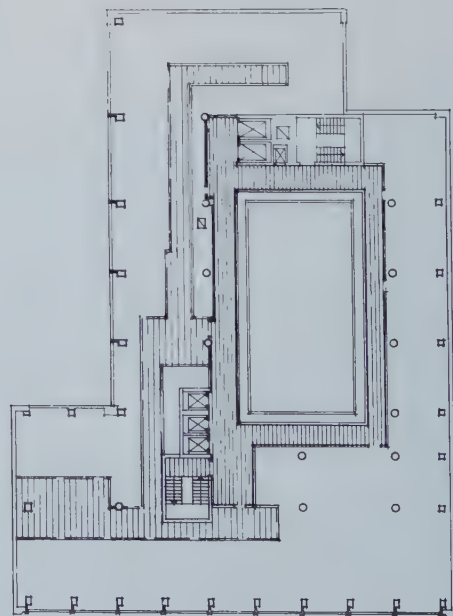
23



24



25



26





83

27

23. Alvar Aalto - Palazzo per Uffici Rautatalo ad Helsinki (1952-54). Sezione trasversale.  
 24. Sezione longitudinale sull'ingresso.  
 25. Pianta al piano della « piazzetta » interna.  
 26. Pianta al piano della seconda balconata.  
 27. Sezione longitudinale sull'ingresso. Schizzi originali del progetto di concorso.



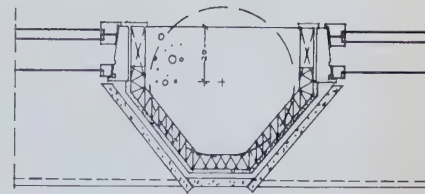
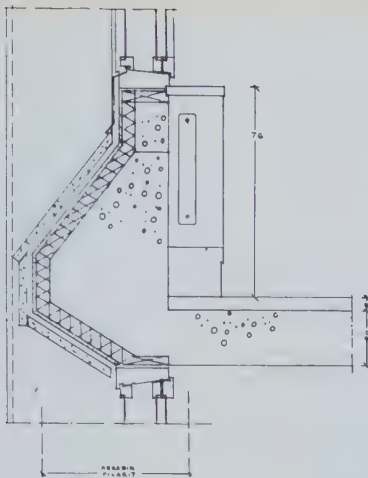
Un altro importante edificio per uffici, attualmente in fase di realizzazione nel porto di rappresentanza della capitale finlandese, riprende il tema della facciata a maglia di Rautatalo. Ma, mentre in Keskuskatu 3 l'ambiente preesistente un poco sordo - seppure costituito fra l'altro da un bell'edificio adiacente di Eliel Saarinen ed uno di Frosterus di fronte - consigliava l'uso del bronzo e del rame, lasciando al ritmo delle aperture il compito di ponte armonico e riservando tutto il gioco della luce alla piazzetta interna, nel caso dell'edificio che sorgerà in riva al mare, le preesistenze ambientali sono quanto di più classico e luminoso si possa immaginare.

Sul fondo della scena ed a breve distanza, il cuore di Helsinki neoclassica, con la bianca Cattedrale engeliana; alle spal-

le la baia argentata e, oltre le isole dell'arcipelago, l'immensità del cielo e del mare di Finlandia con la loro particolarissima luce. Poteva qui mancare il ritorno al bianco? L'opera, che si presenterà unitaria e compatta, sarà realizzata in marmo bianco di due diverse tonalità, scelto da Alvar Aalto durante un recente viaggio in Italia e disposto a rivestire gli interspazi fra le finestre, secondo un profilo particolare appositamente studiato, proprio in rapporto alla luce dell'ambiente. Il palazzo si inserirà così con nobiltà e senza sforzo apparente in un paesaggio naturale ed architettonico di incomparabile bellezza e sarà l'apporto consapevole e fra i più impegnativi di uno dei maggiori artisti viventi, all'eletta tradizione architettonica della sua terra.



30



28. Il centro neoclassico della capitale finlandese, visto dal mare. *Fotografia Ovaskainen.*

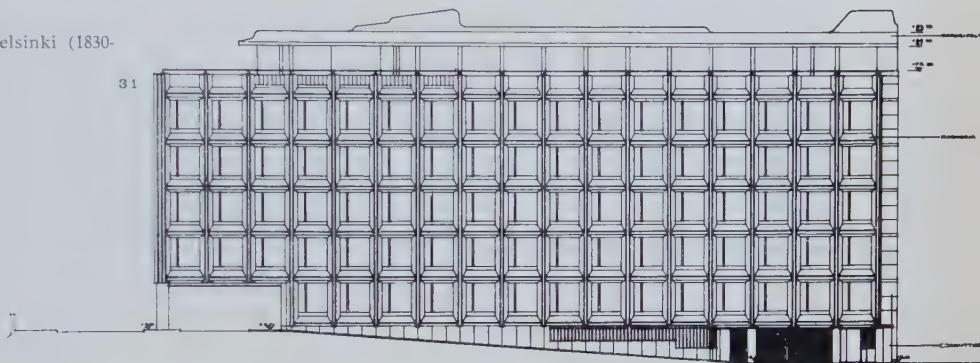
29. Gruppo di isole nella baia di Helsinki. *Fotografia Karhumäki.*

30. Alvar Aalto - Palazzo per gli uffici della Enso-Gutzeit ad Helsinki (1960). Pianta e sezione sul serramento.

31. Prospetto a mare.

32. Carl Ludwig Engel. Cattedrale di Helsinki (1830-1852). *Fotografia di Leonardo Mosso.*

31





33

33. Cortile di casa rurale in Lapponia. Fotografia di Jaakko Kaikkonen.

34. Ambiente tipico di borgo finlandese. Fotografia di Jaakko Kaikkonen.

34







35

35. Il cimitero di Helsinki. Nella notte di Natale, centinaia di candele accese dal ricordo trasfigurano questo, come ogni altro cimitero di Finlandia in una costellazione di palpitanti fiammelle. Consumandosi, e sciogliendo la neve vicina, i ceri scavano poi intorno come una coppa lucente illuminandola, invisibili, per trasparenza. *Fotografia di Leonardo Mosso.*

Ad alcune migliaia di chilometri di distanza, nell'estremo nord come nell'estremo sud dell'Europa, dove le opposte condizioni naturali d'ambiente in qualche modo ricorrono, troviamo nell'architettura lo stesso colore bianco, quasi per un analogo desiderio di evasione.

In Finlandia, le vecchie case di campagna erano in legno: dipinte di rosso o lasciate naturali quelle più antiche, anteriori al periodo neoclassico; di bianco le successive. Anche nell'opera di Alvar Aalto il colore si alterna fra queste due tonalità estreme. Gli altri colori non costituiscono che la punteggiatura della frase: il nero, il viola scurissimo, il marrone, il blu, il giallo di alcuni particolari di arredamento. Per una sorta di rispetto, perchè nulla vada perduto del valore da lui stesso definito « mistico » dei materiali, il colore appare in Alvar Aalto sempre come colore « in materia »: legno, mattone, rame, ceramica, cuoio, tessile. Soltanto il nero ed il bianco sono da lui usati come vernice, cioè come « coloranti ». Ma è chiaro che questi fanno eccezione, poichè se si dipinge un serramento in bianco od una parete di legno in nero, non si sovrappone altra materia colorante, ma si smaterializza, si fotografa, per così dire, il materiale sottostante.

Questo procedimento è particolarmente evidente nell'Atelier di Tiilimäki, nella bianca fabbrica che Aalto stesso ha un giorno definita come la « fortificazione della sua tranquillità ». In quest'opera, che si pone fra le sue più alte, ma anche fra quelle meno facili a cogliersi, l'architetto assume una posizione estrema per quanto riguarda la luce ed il colore, che sembrano aver qui perduto gran parte del loro significato, per individuarsi nel termine generico di « materiali ».

Siamo infatti di fronte ad una grande, unitaria scultura: ad un magico utensile che sembra aver segato la crosta nevosa con la sua forma affilata; ad un qualcosa che, fra l'indifferenza più o meno sorda delle ville circostanti, appare come il bianco oggetto affiorante dalla rena nell'Eupalinos di Valéry. E brancusiano lo si potrebbe anche definire, ricordando come le opere dello scultore che fu molto vicino ad Aalto per amicizia e per affinità, siano sempre oscillanti fra i due poli dell'utensile e dell'idolo, quasi a tentare una sacralizzazione della nostra civiltà delle macchine.

Una soluzione essenziale di forma-luce, risulta nell'opera dalla decantazione del materiale e del colore, dei quali ci appare il negativo al di fuori ed al di sopra dei valori ponderali e statici, a favore di una seconda continuità spaziale che si sovrappone alla reale successione degli spazi. L'antica attenzione di Alvar Aalto per le reazioni psicologiche nei riguardi dei colori, raggiunge in quest'opera una posizione limite, realizza un ambiente coloristicamente vuoto, dove lo studio dei colori possa avvenire in tranquillità. In tutto l'edificio, soltanto un paio di quinte nere in legno arrestano la sequenza degli elementi dipinti di bianco: - muri, strutture, rivestimenti - quasi a prevenire un processo di dispersione.

Quanto sia stata scrupolosa l'attenzione del maestro nei riguardi dei fenomeni luminosi interessanti quest'opera, risulterà dalla seguente osservazione. Durante alcuni anni, dopo che l'Ateljeerakennus era terminato, i due grandi studi - quello di Alvar Aalto, l'« Atelier » per antonomasia e quello degli architetti collaboratori - furono illuminati la sera unicamente dalle lampade ai tavoli da disegno: non perchè non si sentisse la necessità di un'adeguata illuminazione di transito, ma per la difficoltà estrema di inserire in quell'ambiente dove si respira, lavorando, un'atmosfera quasi sacra di silenziosa officina di meraviglie, un elemento estraneo, facilmente disturbante. La difficoltà, almeno per quanto riguarda l'Atelier del maestro, fu poi aggirata, dando luce ai « campioni » di lampade in fase di studio e disponendole in modo appropriato.

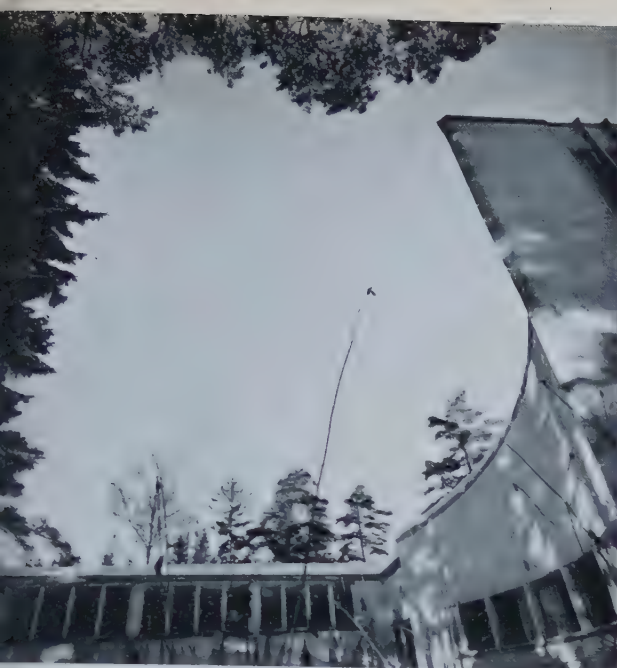


36



37





38



39

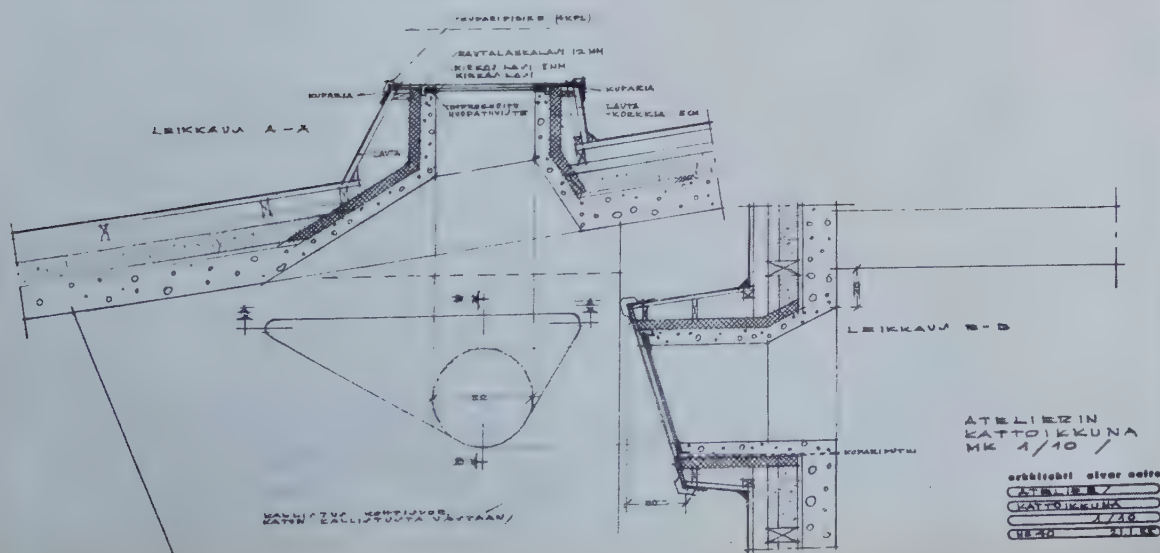
40



41

36 e 37. Alvar Aalto - Ateljeerakennus, il nuovo studio dell'architetto a Munkkiniemi, Helsinki (1955). Veduta diurna e notturna dalla via di Tiilimäki.  
38. Lo spazio del cortile interno ad anfiteatro.  
39 e 40. Aspetti dell'Atelier personale di Alvar Aalto. Fotografie di Leonardo Mosso.  
41. Particolari costruttivi del lucernario della fig. 39.

89





42



43





44

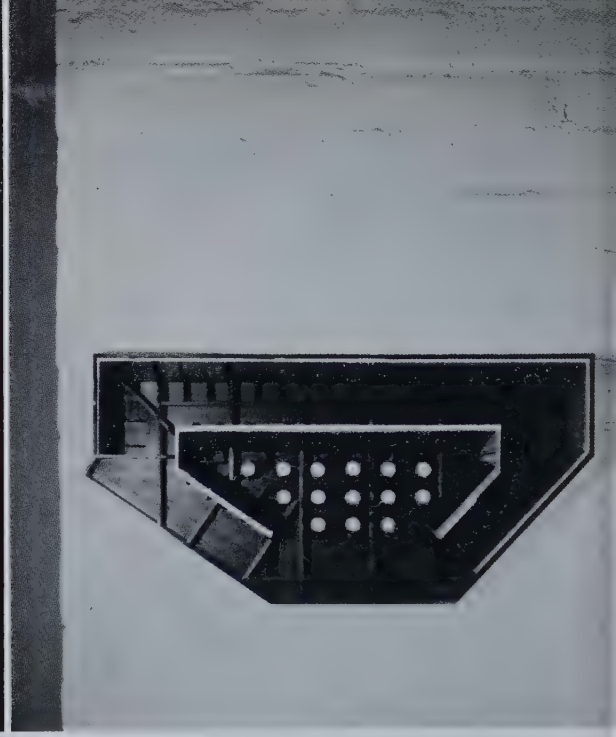
91



45



46



47

48







49

93



50

Alvar Aalto - Ateljeerakennus a Munkkiniemi, Helsinki (1955).

42 e 43. Vedute contrapposte, dal bosco e dall'Atelier, dell'anfiteatro digradante.

44 e 45. Altri aspetti dell'Atelier personale di Alvar Aalto.

46. Modello sezionato della Chiesa di Imatra.

47. Modello del soffitto di una sala per esposizioni nel Centro Culturale di Wolfsburg.

48. Lo studio degli architetti collaboratori.

49 e 50. La stanza da pranzo. Il sistema di illuminazione artificiale è ottenuto mediante una tela bianca sottesa al soffitto e celante le lampade. Fotografie di Leonardo Mosso.













57

97

51. Alvar Aalto - Concorso per il Vogelweidplatz di Vienna (19..). 1° Premio. Foglio inedito di schizzi originali. Il prestigioso progetto prevedeva una struttura sospesa, dove il sistema di cavi determina, con la sua stessa positura, la forma della sala. Tutta la luce proviene dalla parete in curva, interamente finestrata, alle spalle degli spettatori: mentre la forma del tetto acquista a questo scopo anche funzione di riflessione. A questo progetto fu preferito quello di Reiner giudicato a pari merito nel concorso.

52, 53 e 54. Alvar Aalto - Stadio coperto di Otaniemi (1954). La struttura in legno, costituita da portali di luce fino a cinquanta metri, definisce uno spazio che è l'approssimazione per eccesso delle piste di corsa e delle traiettorie di lancio degli attrezzi. All'interno la luce rivela con grande suggestione la chiave della composizione. Le piramidi visibili nelle figg. 52 e 54, sono lucernari che illuminano i locali di servizio. *Fotografie di Leonardo Mosso.*

Alvar Aalto - Kansaneläkelaitos, Palazzo per gli Uffici statali di assistenza ai pensionati. Helsinki (1952-56).

55, 56, 57, 58 e 59. Il serramento continuo, in legno e lamiera profilata di rame, risolta sugli spigoli per mezzo di un profilo in rame appositamente studiato in funzione della luce. Il passaggio fra l'una e l'altra parete, risulta così mediato attraverso un elemento brillante e senza peso, al pari dei campi vetrati, da qualunque angolo visuale sia osservato. *Fotografie di Heikki Havas.*



60



61



62

Al pari dei termini luce e colore, anche quelli di « finestra » e di « lampada » si scostano, nell'opera di Alvar Aalto, dal loro specifico significato. L'analisi di questi due elementi può essere accostata, poichè le ragioni della loro forma e dell'espressione sono sovente identiche e le loro funzioni talvolta sovrapposte. Come si verifica nelle lampade esterne che illuminano dall'alto i pozzi di luce diffusa nella piazzetta di Rautatalo ed in quelle contenute nei doppi lucernari della sala per il ricevimento del pubblico in Kansaneläkelaitos. Nella sala da pranzo della Maison Carré invece, la posizione polidirezionale delle fonti di luce naturale, è integrata, in vista dell'illuminazione artificiale delle opere esposte a parete, da un tipo di lampada che costituisce l'elaborazione di un modello più antico, raggruppato in serie ed arricchito del riflettore a ventaglio. Bisogna però riconoscere che in questo ambiente la corrispondenza degli elementi illuminanti è un po' troppo complicata per riuscire naturale.

La tipologia delle « aperture » aaltiane è assai ricca e ci porta dalle elegantissime finestre a nastro di Paimio (1929) a quelle che costituiscono in Imatra e nell'atrio della Maison Carré, elemento di volume, più che di parete continua, prismatiche e della maggiore complessità spaziale. Lungo i trent'anni aperti fra questi esempi, la prodigiosa plastica negativa modellata sul tratto di parete fra il camino e la finestra nel soggiorno di Mairea, sigla compiutamente, già nel 1938 la personalità dell'artista e riveste un significato tutto particolare. Gli anni seguenti ci porteranno infatti, attraverso il periodo di mezzo che abbiamo definito « cezanniano » per l'intensa coloristica del mattone e per la maniera di trattamento del volume, al secondo periodo bianco: dell'Atelier, di Imatra, di Berlino e del Palazzo Enso-Gutzeit. Opere nelle quali la « maîtrise plastique » dell'architetto si è arricchita e raffinata in modo straordinario, ma dove tutto è già in qualche modo previsto nel vigoroso gesto giovanile di Mairea.

Un'esempio magistrale è, a questo riguardo, la grandiosa finestrata nell'atrio della Maison Carré dove, come già nella sala di riunioni della biblioteca di Viipuri, seppur con minor evidenza, il passaggio dallo spazio interno a quello esterno è graduato attraverso una volumetria complessa e sovrapposta, cui partecipano il profilo della volta in legno opportunamente ritagliata, l'architrave a gradoni fra questa ed il serramento, il serramento stesso, la cadenza delle tavolette esterne verticali - qui anche in funzione di sicurezza - ed infine il profilo rettilineo del tetto. Nella sala del Consiglio Comunale di Säynätsalo invece, dove la grande finestra quadrata è tagliata bruscamente nel-







65

60. Alvar Aalto - Casa d'abitazione a Turku (1928).  
*Fotografia di Gustav Welin.*  
 61 e 62. Alvar Aalto - Sanatorio di Paimio (1929-33).  
*Fotografie di Leonardo Mosso.*  
 63 e 64. Alvar Aalto - Maison Louis Carré a Bazoches (1956-58). La finestra nell'atrio di ingresso ed il corrispondente prospetto esterno. *Fotografie di Leonardo Mosso.*

66

100







Alvar Aalto - Maison Louis Carré a Bazoches (1956-58).  
 65. Dettaglio delle lampade nell'atrio d'ingresso, analoghe a quelle usate nella Chiesa di Imatra.  
 65 e 67. Due aspetti del soggiorno con le lampade ad « abat-jour » e con quelle « puntiformi » a luce concentrata sulle poltrone e sulle pareti, dove verranno esposte le opere d'arte. Fotografie di Leonardo Mosso.



Alvar Aalto - Villa « Mairea » a Noormarkku. (1938-39).

68. Atrio d'ingresso. Fotografia di Leonardo Mosso.

69. Soggiorno.

70. Plastica « negativa », scavata sul tratto di parete fra il camino e la finestra del soggiorno. Fotografie di Gustav Welin.

la spessa parete di mattoni, un fitto e delicato traliccio in legno è posto all'interno del serramento, con il compito tutto particolare di smorzare e di « colorare » la luce che vi piovrebbe sfacciata; e che invece si impasta in un'atmosfera dorata con tutti gli elementi del volume interno: il pavimento ed il soffitto in legno, le capriate a farfalla le pareti in mattone, gli scanni in betulla e cuoio nero.

Anche attraverso la storia delle sue lampade, si potrebbe condurre un profilo dell'architettura di Alvar Aalto. Esse infatti, al contrario di quanto si verifica per alcu-

ni elementi costruttivi dei suoi mobili in legno - quale il passaggio dal piedritto al piano orizzontale con continuità di materiale e di forma - che furono all'origine vere e proprie sculture astratte, non sono mai state pensate dall'architetto come una mera esercitazione.

Le lampade furono disegnate di volta in volta come particolare costruttivo integrante l'architettura: di Paimio prima, di Mairea, di Insinöritalo, di Sejnajoki, di I-matra poi. Soltanto nelle primissime opere « prefunzionaliste » come il Teatro di Turku, Alvar Aalto ha utilizzato un modello di Poul Henningsen, la PH I, (la stessa che Mies van der Rohe adoperava nella casa Tugendhat a Brno in Cecoslo-





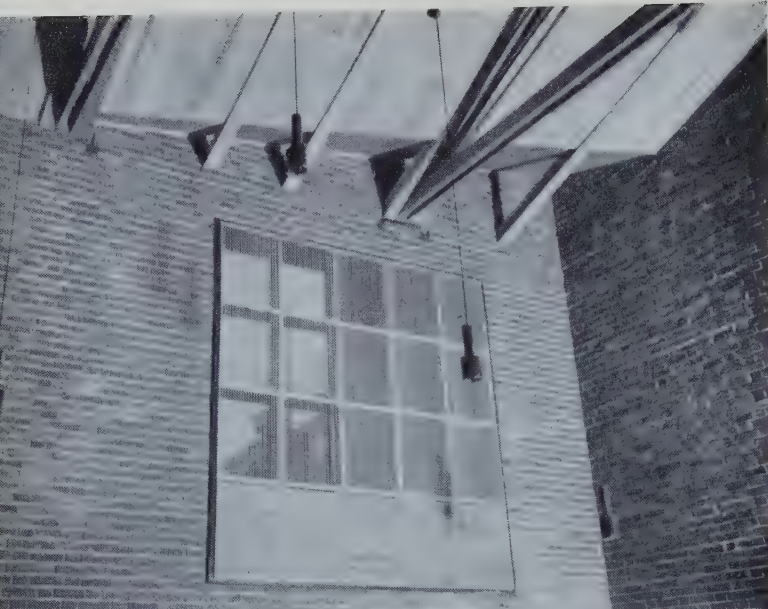
69

70

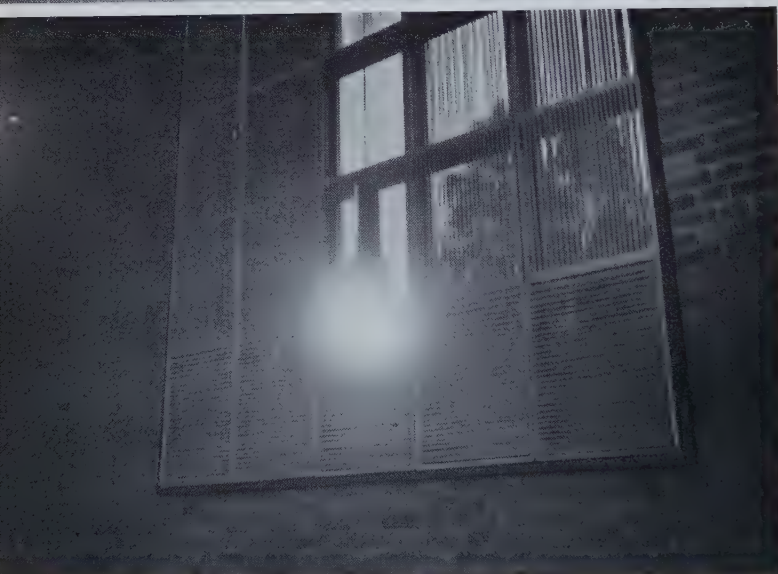




Alvar Aalto - Municipio di Säynätsalo (1950-51).  
 71, 72 e 73. La finestra nella Sala del Consiglio e  
 particolari. *Fotografie di Leonardo Mosso.*  
 74. La Sala del Consiglio Comunale. *Foto E. Mä-  
 kinen.*  
 75. Dal catalogo della « ARTEK », Società produttrice  
 delle lampade e dei mobili di Alvar Aalto. Tutti i  
 modelli sono dell'architetto ad eccezione di quelli  
 che hanno le sigle contrassegnate.



71



72



74



73

vacchia) costruita nel 1927 da questo ar-  
 tista danese che per primo pose il prin-  
 cipio, accettato poi da tutti i costruttori  
 di lampade moderne, che la luce « non  
 deve abbagliare ». Le successive PH di Hen-  
 ningsen, anche quelle più recenti, sono  
 però una elaborazione abbastanza fredda  
 e meccanica di quel primo, eccellente mo-  
 dello; mentre Alvar Aalto non ha tardato  
 ad uscire da quello schema con una serie  
 ricchissima ed originale di « strumenti lu-  
 minosi » che da soli basterebbero a classi-  
 ficarlo fra gli artisti più grandi della no-  
 stra epoca.

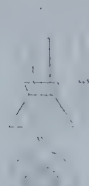
Quello che era un principio tecnico di il-  
 luminazione e di meccanica della vision-  
 e è stato elaborato in senso psicologico  
 e poetico, superato e trasferito su di un  
 piano fantastico, sino alla creazione di lam-  
 pade che sono vere e proprie « presen-  
 ze » luminose, vibranti di raffinatissime mo-



A 115

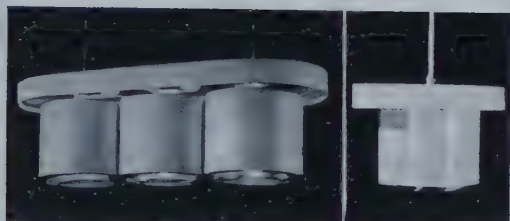
A 116

A 118



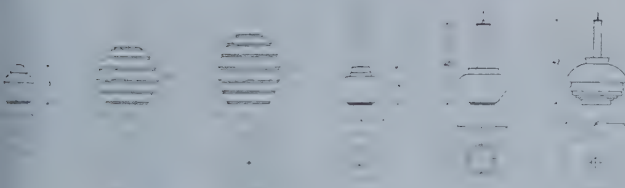
A 203

A 201



A 203

A 201



A 331

A 332

A 333

A 334

A 335

A 604

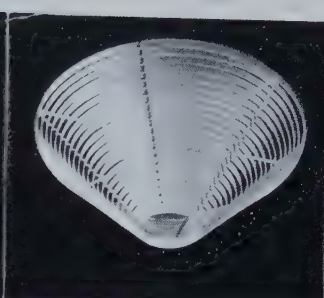
A 605

A 622

A 624



A 330



A 622



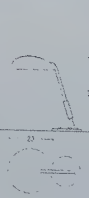
A 331



A 702



A 703



A 704



PST 706



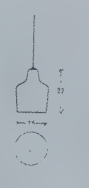
AMA 760



U 336



N 401



A 440



AMA 500



MH 501

dulazioni di forma, di materiali e di colore, che incantano come il fuoco nel camino e che determinano intorno a loro zone di una preziosa intimità.

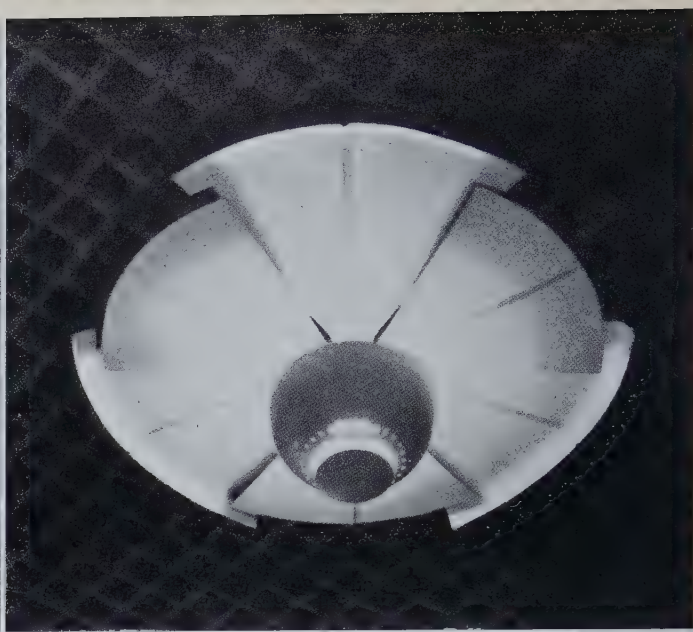
Per le lampade, quindi, il discorso si rifà a quello sulle aperture, con la differenza che le prime, come elementi isolati, possono agire da centri di attrazione focale per l'ambiente oppure, e si rivedano il soggiorno della Maison Carré o la sala del Consiglio di Säynätsälo, come tracce di organizzazione ritmica e spaziale. Scorrendo la tipologia delle une come delle altre, è poi dato talvolta di soffermarci su degli esempi che mostrano chiaramente il ricordo di un'impressione prossima o lontana. Così la singolare finestra della sacrestia di Imatra accennante alle garitte «a goccia» medioevali, la lampada ad abat-jour nello stesso soggiorno della Carré e la serie delle lampade a riflesso-

ne, da esterno, iniziata a Paimio e proseguita fino alla recente residenza di Louis Carré: serie che è quasi una caratteristica dei periodi «bianchi» e porta spesso una reminiscenza dei dettagli di architettura navale quando non rivela un'ispirazione nettamente naturalistica, come nella lampada a corolla posta al bordo della piscina di Mairea.

Anche la frangia di ottone traforato, che corona l'apertura verso il basso in molti modelli di lampade aaltiane ha una sua riconoscibile origine evocativa: si tratta questa volta delle classiche tendine delle nostre buone case «di pessimo gusto» che, accostate agli stipiti della finestra, rendevano il passaggio dall'ombra alla luce piena graduato e morbido alla vista. Nè la citata plastica negativa fra il camino e la finestra di Mairea ha altra derivazione «funzionale».



76



77

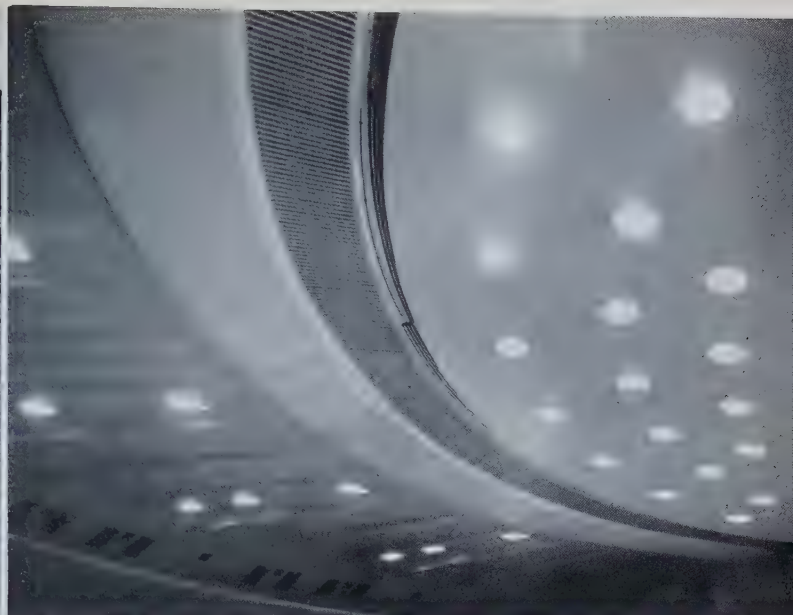
78







79



80

Alvar Aalto - Insinööritalo, Casa degli Ingegneri, Helsinki (1952).

76. La sala del ristorante.

77. Una lampada nella sala del ristorante.

78. Alvar Aalto - Casa d'abitazione all'Interbau, Berlino (1955-57). Particolare della facciata con la lampada illustrata alla figura 77, usata per le terrazze. *Fotografie di Heikki Havas.*

79-82 Alvar Aalto - Kulttuuritalo, Casa della Cultura, Helsinki (1955-58).

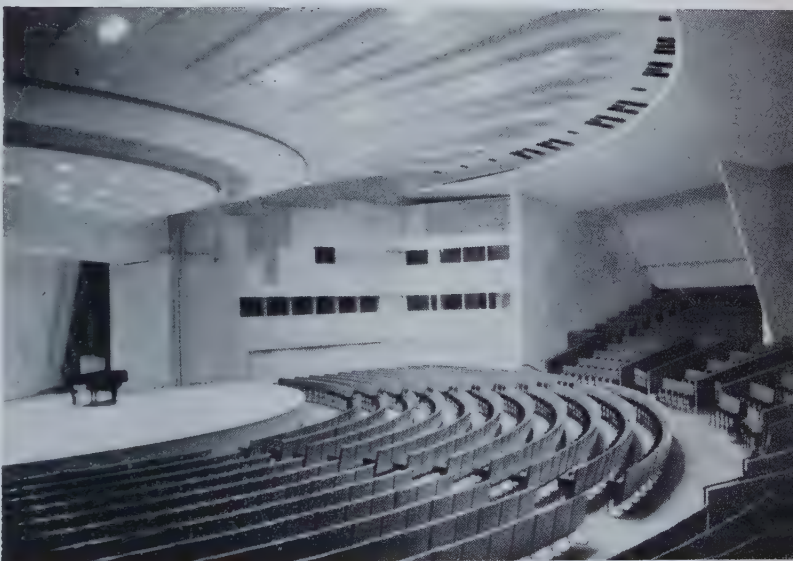
79. Il soffitto dell'auditorium durante la costruzione. *Fotografia di Karl Fleig.*

80. Il medesimo, visto dalla sala.

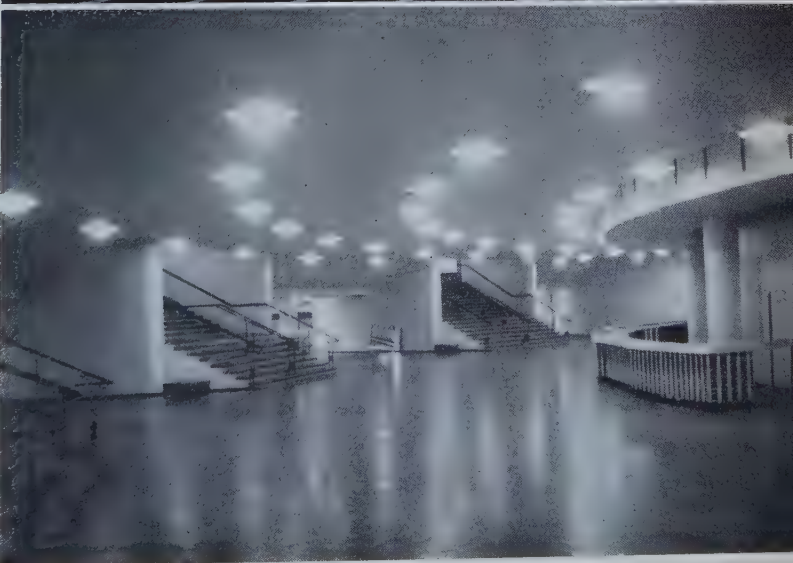
81. Veduta dell'auditorium.

82. La hall di ingresso. *Fotografie di Leonardo Mosso.*

81



82

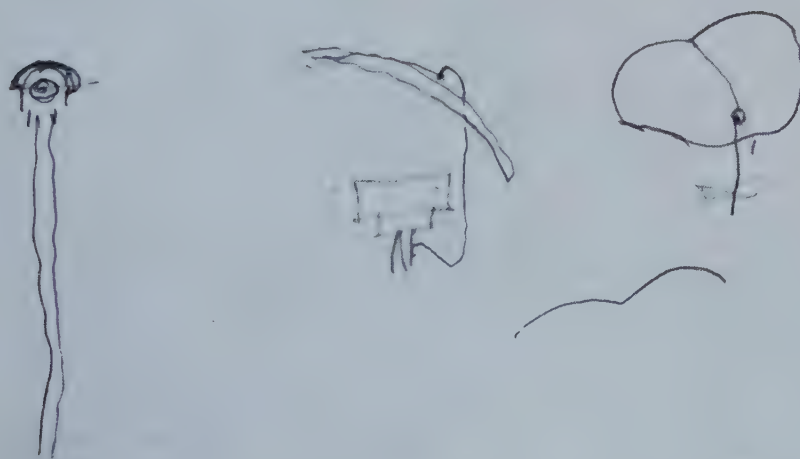




83-86. Alvar Aalto. Municipio di Säynätsalo (1950-51). Gruppi di lampade nella Biblioteca. Fotografie di E. Mäkinen (84-85) e di Italo Martinero (83-86).  
87-89. Alvar Aalto. Tipi di lampade da esterno.  
87. Maison Carré a Bazoches (1956-59). Fot. di Leonardo Mosso.  
88. Municipio di Säynätsalo (1950-51). Fotografia di Leonardo Mosso.  
89. Studio di lampade per il giardino di Kansaneläkelaitos (1952-56).













90. Campioni di lampade nell'atelier personale di Alvar Aalto.  
91. Gruppo di lampade dell'architetto nel negozio Artek ad Helsinki.

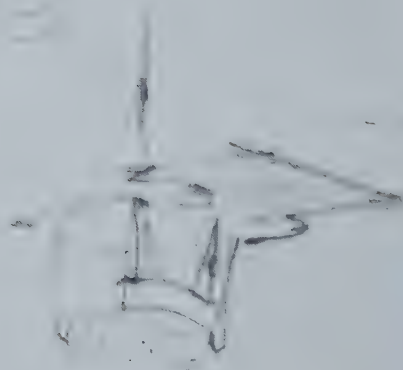
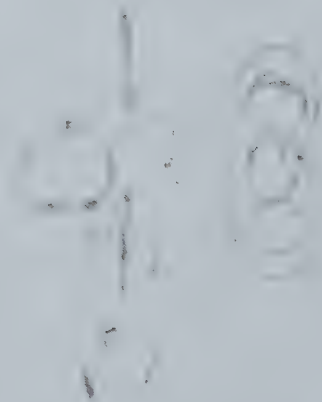
92 e 93. Lampada a soffitto nello studio dell'abitazione del maestro in Riihitie 10 ad Helsinki (1935-36).  
94. Lampada da tavolo studiata per la Maison Carré (1956-58). Fotografie di Leonardo Mosso.













Una simile analisi dei particolari costruttivi di Alvar Aalto alla luce della « tradizione » potrebbe continuare; gli esempi riferiti sono però forse sufficienti a chiarire come ogni evocazione sia da lui elaborata, alla maniera degli artisti più grandi, senza virtuosismo e con il controllo perfetto della forma, attraverso l'acume della sua ricettività che gli permette di accostarsi, con l'animo più aperto, a qualsiasi possibilità di suggestione naturale o tradizionale, raccogliendone sempre l'interiore significato. In questo senso, rammentando la coesistenza nel termine di « materiali » di tutti gli elementi del linguaggio aaltiano - luce, colore, ecc. - ed avendo cura di sovrapporre questo termine a quello di *parole* ed il termine « architettura » a quello di *poésie*, può essere illuminante rileggere alcune delle riflessioni che Paul Valéry scriveva in *Sorte de Préface* a proposito di Stéphane Mallarmé, l'opera del quale raggiunge, al pari di quella di Alvar Aalto, quasi inscandagliabili profondità di poesia pura.

*« Il n'a cessé de méditer à sa manière sur le Langage, instrument de son art, dont il en avait fait la substance. L'Idée qu'il en avait fut maîtresse de toute sa vie intellectuelle. Il avait compris de fort bonne heure que le Fait Poétique par excellence n'est autre que le Langage même, et se confond avec lui, qui soutient tous les poèmes possibles, et dont chacun des éléments distincts qui le composent suppose une sorte de création... Il a rêvé d'une poésie qui fut comme déduite de l'ensemble des propriétés et de caractères du langage. Chaque belle oeuvre déjà accomplie lui représentait quelque page d'un Livre suprême auquel devait aboutir une conscience de plus en plus lucide et un exercice de plus en plus pur des fonctions de la parole. Il attachait à l'acte du poète une signification universelle, et une sorte de valeur que l'on serait tenté de dire « mystique », si ce mot n'était de ceux qu'il ne faut jamais employer. Cette métaphysique s'alliant chez lui à une virtuosité extraordinaire, il s'était fait la théorie la plus subtile et la plus précise des ressources d'un art qu'il possédait comme personne. Sans doute pouvait-il penser directement poésie »...* e, vorremmo aggiungere, *espace*.

Leonardo Mosso





Eugenio Luporini

## Un albergo a Firenze

Architettura e ambiente storico,  
fantasia espressiva e intendimento critico delle forme  
in un'opera di Edoardo Detti

Con l'efficacia imperativa e modale della forma solo gli atti concreti, e di volta in volta, chiariscono quanto assurdo, falso, antistorico (e quindi pericoloso in ogni suo aspetto) sia il polemizzare (in realtà da sempre esistito, e comunque risorgente con le occasioni) sulla validità o meno dell'inserimento di architetture moderne in ambienti storici di secolare stratificazione artistica o in paesaggi di qualificato carattere.

Ma in quanto una città identifica sè stessa con una propria verace storia urbanistica (la quale non sarà, di fatto, che una storia architettonica), nel suo negare appunto, aristocraticamente, di rispecchiarsi in una cronaca edilizia senza nome, cioè senza forma, da sè stessa fornisce, a ben riflettere, la testimonianza più clamorosa e netta dell'assurdo storico di questo polemizzare.

La storia urbanistica di una città, nella molteplicità poematicamente connessa dei suoi episodi architettonici, corre unitaria nello spazio e nel tempo col medesimo ritmo con cui procedono, e tra loro si saldano, gli avvenimenti nella ciclica vastità di un poema omerico. In essa il poeta è il perenne consapevole intuito degli architetti degni dell'apposizione, nei cui atti intelligenti si recapitola ogni volta il passato. Ove le polemiche non fossero superate dai fatti, non avremmo le grandi imprese, autentiche gioie e sicuro guadagno dello spirito, di città come Siena o Firenze, Venezia o Ferrara, Perugia o Roma, Gubbio o Pavia, per indicare pochi

casi esemplari universalmente conosciuti. Sarà sufficiente allo scopo, sia nelle negative conseguenze, di perdita assoluta cioè, sia invece in quelle di acquisto prezioso, di aggiunta inalienabile all'arte richiamare alla memoria (nè sarà difficile, essendo gli echi e i motivi dei loro eventi ancora udibili chiaramente con la tipica distinta intensità propria di ogni sorgente neologismo) tre fatti di capitale importanza, e profondamente dimostrativi tra l'altro, perchè accaduti in uno dei tessuti urbanistici più delicati, per non dire il più fragile al tocco che sia mai dato pensare, Venezia. Sono essi, com'è noto, la mancata opera di Wright sul Canal Grande (perdita assoluta), la casa di Gardella alle Zattere e il negozio Olivetti di Scarpa in Piazza San Marco. Ma si badi, gli inserimenti o gli interventi (brutte parole queste, per verità, che già portano in sè, nel loro conio, la tendenziosa impressione di forzatura e di violenza, indice semantico chiaro del vizio d'origine della mal posta polemica) s'introdussero (ma io direi nacquero o meglio ancora fiorirono) non in plaghe (ancora qua e là rintracciabili, forse), non nelle pieghe o nelle rovesce o nelle fodere del manto prezioso veneziano, ma, quasi con studiata strategia, in alcuni dei luoghi più salienti della città per imponenza, densità, ricchezza e vitalità di significato artistico. Dove francamente solo l'artista (che è svincolato dallo spazio empirico, o altrimenti, che è lo stesso, che sa creare nuovi spazi allo spirito anche dal nulla) poteva intuirne il

vuoto, l'occasione propizia per farci il dono mirabile di un originalissimo testo di lingua architettonica, appunto in un contesto solo apparentemente, per il profano, saturo.

Chi avesse avuto dei dubbi o incertezze sulla sostanza di questi valori avrebbe dovuto, io penso, subitamente ricredersi, e porre il problema in altri termini. Non in quelli della esclusione, che non han fondamento alcuno, ma in quelli, ovviamente, del *modo* o del *come*, che sono i soli validi ed accettabili, ben tenendo anche qui presente che il *modo* e il *come*, nella loro attuosità, sono di esclusiva competenza dell'architetto, ovvero dell'artista creatore.

A noi spettatori non artisti, che pur presumiamo educazione e cultura (da cui discende l'errata pretesa d'idoneità al giudizio preventivo, al dettar legge, al decidere in favore o al vietare) non rimane, a rigore, che la facoltà, anzi il responsabile dovere di garantire ogni volta la presenza effettiva dell'artista. Mentre di estremo danno e iattura sarà poi il tentativo ancora più assurdo, ma verificatosi, di passare dalla polemica, che è transeunte, alla teoria presuntuosa e immotivata, nella quale la natura astorica dell'architettura moderna e la conseguente necessità di non contagiare con essa la immacolata purezza del passato (da cui l'inevitabile scolio del suo confino e isolamento) assurgerebbero a stabili e dimostrati principi.

Il problema perciò deve ridursi in sostan-

za, anche e soprattutto come impegno morale, all'esigenza, alla volontà attiva di una concreta architettura contro l'*anarchitettura*, purtroppo invadente, di quanti, o per ignoranza o con scienza, riconoscono al costruire l'esclusivo aspetto economico, o peggio ancora il tornaconto speculativo. Fare architettura significa dunque implicitamente creare un testo, un testo di lingua architettonica che si assume nell'interpretazione critica, e si verifica e tramanda non altrimenti che nel giudizio storico. Il costruir correttamente in senso accademico o scolastico equivale infatti al cosiddetto parlar corretto, e conduce inevitabilmente ad una forma vuota, empiricamente convenzionale, di pura trasmissione e abissalmente lontana dal vivente prodotto dell'intuizione artistica, che sarà sempre di altro ordine e misura. Come ogni grammatica storica, anche quella dell'architettura è tramandabile, ma non produce che comuni locuzioni gergali, od astratti stilemi, nei quali è assente o è morto ogni autentico sentimento. Una storia degli stili fuori della individua opera d'arte è oggi più che mai inconcepibile, e perciò, diremmo, anche inutile. Essa fu creduta, ma erratamente, come il necessario prodotto di una evoluzione storica, e in conseguenza scambiata quale idoneo strumento di comprensione, perchè ossequiente a determinate leggi e regole. Ma se anche l'architettura, sul piano della poesia, è lingua propriamente autonoma e individua, dobbiamo considerarla espressione,

2. Una parte della facciata dell'albergo sulla piazza S. Maria Novella, risultato della graduale riunione di cinque vecchi edifici, uniformati poi in altezza durante il secolo scorso.

3. Il complesso monumentale di S. Maria Novella e, in primo piano, l'ala del primo chiostro, di proprietà dell'albergo, liberata dalla sopraelevazione e dagli altri edifici addossati; le demolizioni hanno consentito di formare lo spazio scoperto del nuovo cortile giardino dell'albergo.

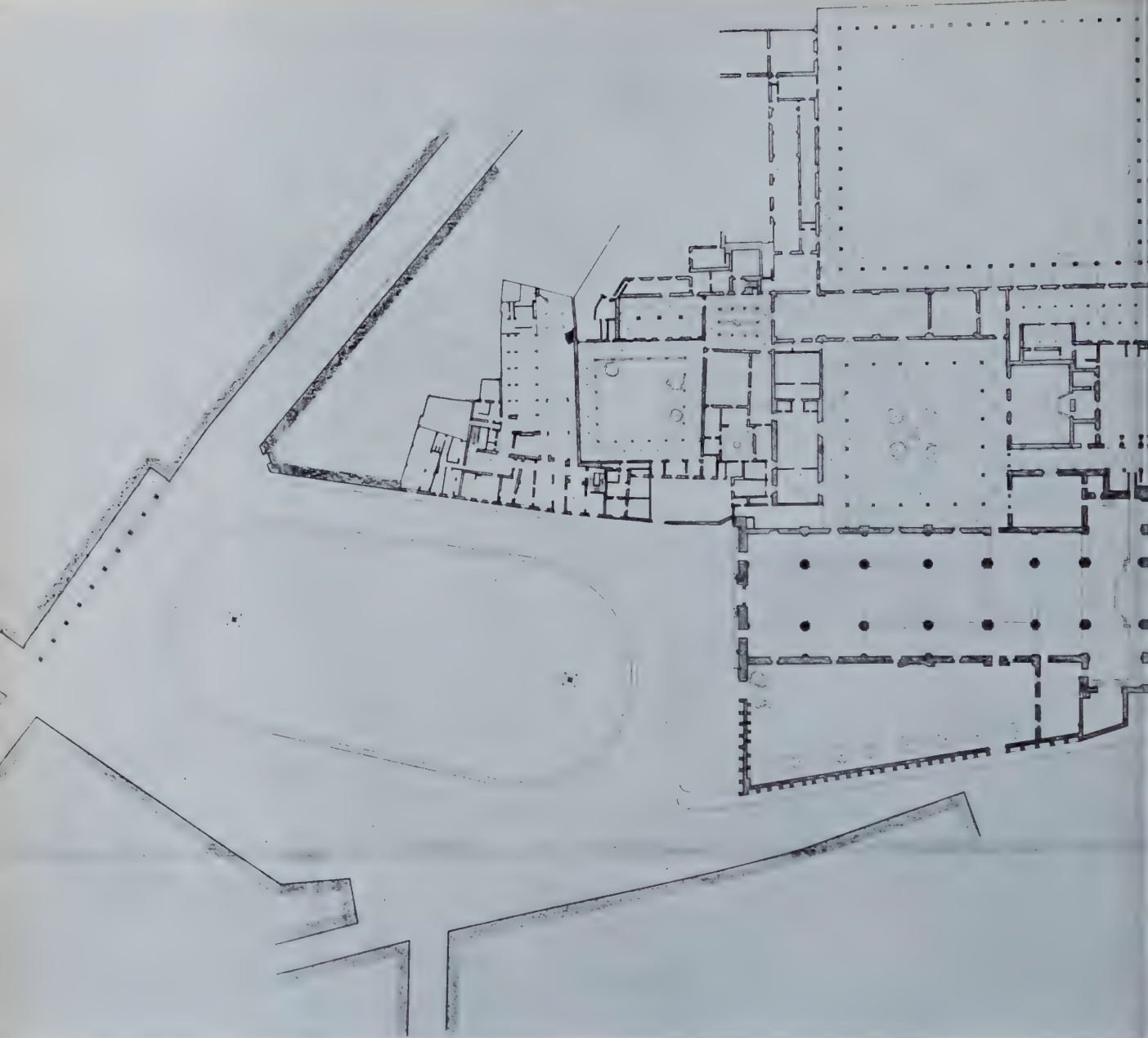






frutto di un sentimento, genuino prodotto creativo, e per questo penetrabile solo ed esclusivamente dal sentimento umano reso cosciente di sè. Ove tale accessibilità e penetrabilità al sentimento vengano meno, non rimarrà nulla, o quanto meno materiale accozzaglia di ossa, di scheletri verbali senza significato, di segni senza contenuto, di strutture cioè senza nessi, ovvero confusione. Anche la lingua architettonica, come la lingua letteraria, vive e si apprende direttamente nell'opera degli artisti, e solo essi comunque hanno il potere, la capacità di restituire pregnanza di significato all'ormai inanime scheletro linguistico, di resuscitarlo nell'atto creativo, reinserendolo nel circolo attivo della comprensione storica.

Ma è tempo di verificare l'indirizzo metodico in sintesi qui formulato, attinente al reale contenuto linguistico dell'architettura (e, perciò stesso, dell'architettura moderna) come individua espressione di stile, e implicitamente al suo fondamentale carattere aggregativo di atteggiamenti storici e di valori spirituali, esaminando un ultimo attualissimo caso concreto, ancora una volta profondamente significativo. Si tratta del ricostruito, anzi risorto Albergo Minerva in piazza Santa Maria Novella a Firenze. Il più antico albergo fiorentino, in senso moderno, sorto nel Settecento e adattato alla funzione riunendo dall'interno vari lotti contigui d'abitazione di diverso livello, ancora marcanti sul prospetto le impronte verticali e minute



delle originarie strutture medievali. Non mai cancellate, peraltro, nella secolare vicenda edilizia dei successivi riordini, ma più per costruttiva pigrizia, pensiamo, che per motivato principio di conservazione. L'intero complesso si presentava ormai fatiscente e disagiata, per continuità di uso e decrepitezza d'impianti, oltre che di scarso rendimento economico.

Il suo rinnovo s'impone dunque come un raro ierogrammatico atto di perfetta riammagliatura architettonico-urbanistica, come un'originale ed esemplare reinvenzione, coinnestata con ineguagliabile sutura di forme, e operata su di una vasta plaga consunta di un ordito ormai scoprente la trama interna disarticolata e fioca, a immediato contatto di un tessuto urbani-

stico prezioso e di estrema favolosa carica di immagini, come quello dei numerosi chiostri, cimiteri e cappelle dipinte, che costeggiano il più dinamico viluppo di volte levitate e veleggianti su suolo italiano, la chiesa di Santa Maria Novella.

Operatore rigoroso, eppur fantastico, del singolare evento è l'architetto e urbanista fiorentino Edoardo Detti.

L'immenso volume che affianca il lato sinistro, il più lungo della piazza pentagonale, in adiacente, anzi insolita continuità con la serie dei chiostri interni disposti sulla sinistra di Santa Maria Novella, è stato rinnovato totalmente nel suo empirico spessore per oltre la metà del suo sviluppo.

Il Detti è architetto non sovvertitore, im-



positore brutale di sè stesso, negatore di storia, ma al contrario in quanto storico e critico, procede, per naturale istinto analitico e appercettivo, dallo stile, dal ritmo, dalla melodia ovunque essi emergano linguisticamente puri. Non c'è dubbio che l'*etymon* spirituale, il fondo psichico da cui muove la sua esigenza creativa è la storia (artistica) nelle sue più chiare ed intense connotazioni di stile, che è quanto dire l'accordo pieno di ogni osservazione assunta, l'equilibrio e l'elaborazione dei dati come di ogni linguaggio esperito. Tutt'altro che privo d'inventiva, egli è ben consapevole che l'intuita verità, che l'autentica scoperta, il vero neologismo, anche in architettura, per dirla spitzerianamente, non è che il prodotto dell'osservazione profonda accordata all'esperienza, e della precisione irrisidua, cioè senza scorie, sorretta dall'immaginazione. Egli combina ed equilibra in sè stesso, in equivalenza di potenziale, le qualità di architetto, cioè di artista, e quelle appunto di studioso e di critico acuto.

Il tema dunque, un grande albergo, si presentava in sè stesso con l'imponenza di un complesso (oltre che complicato) proble-

ma tecnico, soprattutto in relazione all'esistente farraginoso intricato groviglio di strutture monche e senza nessi, comunque densamente stratificate. Si trattava di combinare una tecnica del disfacimento, della statica, della relazione di confini con le ineliminabili esigenze ai fini utilitari ed economici; ma anche di razionalizzare lo spazio, sezionarlo e modificarlo e aprirlo internamente, pur conservandone alcune preminenti strutture, come la serie di muri portanti e di spina, e il paramento facciale, modificando tuttavia ogni interno rapporto, e tutto accordando, in un nuovo contesto stilisticamente articolato e unitario, all'intreccio urbanistico e monumentale di Santa Maria Novella, percepito e assunto a denominatore comune, come fondamentale nucleo inalterabile e dominante.

Ma questa operazione, pressochè inafferrabile dal profano nei suoi plurimi passaggi e andirivieni dalla storia e dallo stile alle nuove intuizioni, non poteva realizzarsi che sul fondo di una coscienza rigorosa quanto ricca e consapevole fino allo scrupolo, non tanto dell'esigenza di inserimento estetico, quanto del pericolo sempre presente della separazione o dicoto-

4. Planimetria generale della piazza dove è evidente il rapporto fra la posizione dell'albergo e quella della chiesa e dei chiostri di S. Maria Novella.

5. Sezione trasversale del nuovo corpo interno, del cortile e di un chiostro adiacente di S. Maria Novella, dove appare l'integrazione fra l'albergo e il complesso monumentale. Al primo piano sul loggiato del chiostro una delle sale da pranzo bilanciata e inserita a sopraggitto fra le vedute delle due parti antiche e moderne.

6. Pianta del piano terreno. Sulla piazza (dal basso in alto): salette atrioportiere, segreteria e centralino, direzione e sala lettura. Al centro, intorno al cortile, il soggiorno con il bar e la sala da pranzo con la cucina collegata con i servizi e con l'esterno dal sottosuolo. Dalla cucina si vede la scala a chiocciola e il montavivande per la salita al pri-

mo piano. In alto: l'amministrazione, il controllo e il garage.

7. Pianta del primo piano. In basso: nuova sala per riunioni collegata con le salette ottocentesche sulla piazza e la sala da pranzo sul chiostro con office ed altri servizi. Gli altri due bracci sono costituiti da camere e da appartamenti a doppio volume sulla piazza.

8. Pianta tipo. Il nuovo gruppo scale ed ascensori è all'incrocio dei tre bracci di camere, e ne raccorda i dislivelli ad alcuni piani; la scala in basso (che è la vecchia scala) serve per gli ambienti di rappresentanza del primo piano. In basso, sulla piazza, il corpo edilizio preesistente è stato profondamente rinnovato; in alto, l'altro più piccolo è stato completamente svuotato e ricostruito lasciando la vecchia facciata e formando un nuovo cortile; al centro la nuova ala interna.

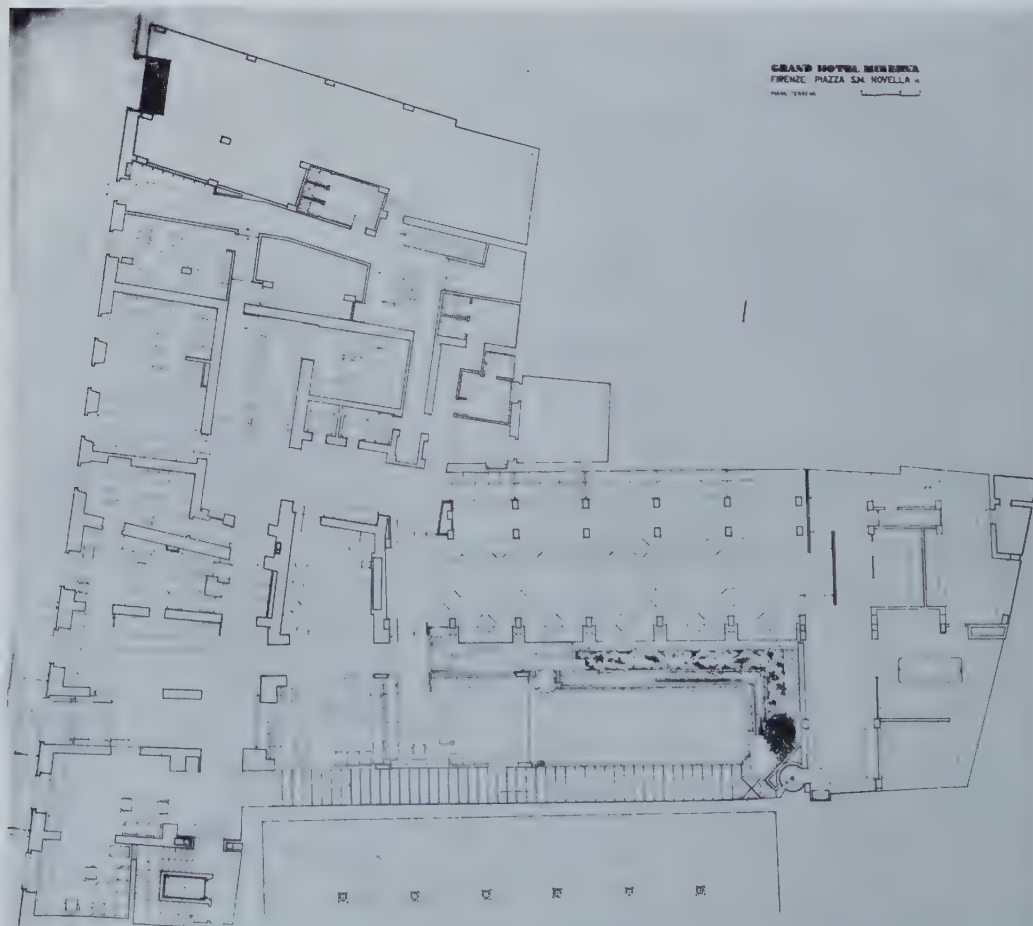


mia dell'elemento linguistico dal suo momento formale, cioè dalla sua vera essenza di stile. E questa metodologia dell'autocontrollo, dell'atto onesto dello scartare l'irrelativo, dell'andare cioè incontro al problema senza l'egoismo dell'assoluto creare (che poi si riduce così spesso ad una intenzione irresoluta) è ben più remunerativa al talento della personalità, a mio giudizio, in quanto ne scopre umanamente anche l'interno travaglio morale.

La struttura del suo pensare, anche, e direi soprattutto, nello specifico momento creativo, si enuclea e s'individua in un processo induttivo-deduttivo implicante una serie di tentativi o meglio di prove, da intendersi sempre, positivamente, come effetti costanti e necessari dell'autocontrollo critico. Tale processo ha per fine in sostanza la verifica come il vaglio, che si svolgono naturalmente con estrema lucidità, di ogni gruppo di osservazioni che penetrino stabilmente nella forma esponente, determinandone il valore stilistico. Ogni dato accolto o elemento acquisito o intuito, ogni ascolto prestato esige sempre, in questo procedimento, una conferma, l'assicurazione cioè che tutti questi elementi (che sono elementi linguistici) non solo fra loro convengano stilisticamente e

concordino nelle immagini relative, ma confermino di volta in volta, radicalmente, l'intuizione base, il principio o movente o, se si vuole, anche il tema da cui l'artista si è mosso.

Senza poter fissare delle regole generali (ché ogni artista escogita e perfeziona sempre ed autonomamente il suo fare) questo rigore processuale credo sia tra i migliori, se non forse indispensabile oggi per l'urbanista-architetto cosciente, che intenda realizzare, pianificandolo, un determinato programma (non dimenticando ovviamente che, in assoluto, l'ambiente o il dato è presente dovunque, in mezzo alla natura più desertica o informe o aspra, e, inversamente, di abbacinante rigoglio e sonorità) quando esso coinvolge o il rinnovo o il risarcimento o la socialmente necessaria e inevitabile modifica da condursi nei meandri, a contatto vitale di tessuti urbani di qualificato ed eccezionale valore artistico, o nelle maglie medesime di essi. Che è appunto il caso dell'Albergo Minerva, in cui persino il tema, un albergo, nella sua empirica e paradigmatica genericità, ha implicato per l'architetto, sino ad una determinata misura, una adeguata metamorfosi in relazione all'ambiente; nel senso cioè che lo stesso tema,







lo stesso segno verbale che lo qualifica assumesse, semanticamente, un nuovo significato, e si rendesse capace appunto di sorprendere, facendo dimenticare o, con più esattezza, annullando nella nuova forma dell'edificio, il carattere specifico, economico o utilitario, della per altro sua stabile funzione pratica.

E si badi: il superamento del tema nella visione formale non ha qui, ovviamente, attenuato o diminuito o frainteso la efficienza funzionale dell'albergo, ma anzi, in virtù della rigorosa e storicamente controllata attività urbanistica del Detti (ricco di esperienze museografiche nonchè per-spicace allestitore di mostre) ha contribuito all'aumento della disponibilità di

spazio utile ed economico dell'edificio, delle sue funzioni generali e pratiche, come ne ha soddisfatto organicamente ogni esigenza anche minima con la meticolosa applicazione della tecnica moderna più progredita.

Dove non erano ormai che lacerti di elementi e monconi medievali affogati in una rete fitta di secolari sovrastrutture, è oggi un testo architettonico di cristallina purezza, gemmato, come da natural matrice, per spontanea scissione dagli adiacenti e pur inalterabili spazi chiostrati. E scandente nel suo interno rigorose geometrie ricavate secondo moduli cromatici di rara scelta, in cui gli stessi residui archeologici, le inerti strutture lessicali già ossi-

9. Il muro del chiostro verso il cortile dell'albergo è a intonaco chiaro spatolato a mano; su di esso sono stati tracciati i tagli delle nuove aperture, richiuse parzialmente da pannelli in pietra serena; dello stesso materiale è il lastricato che corre lungo il muro del chiostro, sia nel cortile, che nell'interno del soggiorno.

10, 11. Il cortiletto dell'albergo con la vetrata del

soggiorno ed il prospetto del nuovo corpo interno: al pianterreno le piccole verande del salone da pranzo. L'intelaiatura delle vetrate e dei gruppi delle finestre è in lamiera di ferro verniciato a spatola in grigio. Le finestre delle camere e i pannelli sono in alluminio anodizzato color naturale e giallo-oro; la superficie dei grandi pannelli murari è a stucco tirato a mano.







10



11



12



13

12, 13. Due vedute interne del soggiorno verso il cortiletto-giardino. Il pavimento del soggiorno è parzialmente ribassato; le diverse parti di percorso e di soggiorno sono differenziate nei materiali dei pavimenti (marmo, pietra e moquette) e nei soffitti che sono in stucco leggermente colorato e in legno. Gli arredi sono in parte disegnati e in parte della collezione Miller.

14. L'incastro fra il nuovo corpo, con le verande

del salone da pranzo, e il volume del soggiorno; quest'apertura corrisponde a un asse visuale che parte dall'atrio; sul blocco di pietra di separazione fra la vasca e il ruscello che percorre il giardino deve esser collocata una statua di Emilio Greco. I piani di fondale sono costituiti da un muro in mattoni la cui superficie occulta la cucina e da un muro arretrato di schermo oltre il quale emergono i tetti di vecchie case più lontane.

ficate, irrorate di nuova linfa vivificante, hanno riassunto mirabilmente funzioni, fornendo lo spunto a nuove significazioni formali. Esso si cela, come il plesso scandito dei chiostrì, coestensione solo presupposta negli spessori determinanti la piazza, timidamente dietro il velario grigio-argenteo, tremulo come il sipario di un vecchio teatro, del conservato paramento esterno ottocentesco.

Il mantenimento della vecchia facciata non ha costituito un ostacolo alla pienezza del risultato formale del rinnovato edificio, che ha trovato ogni sua soluzione (e pure quella, vedremo moltiplicata, del mancato prospetto) nell'interno, svolgendosi liberamente nel profondo spessore della non breve porzione di insula modificata. Non che questa preoccupazione ufficiale (della residua facciata) sia categoricamente giustificabile nella sua pur onesta intenzione di mantenere uno *status* alla piazza, quasi a disobbligare (e qui sta l'errore) l'architetto, l'artista da ogni impegno d'ambiente urbanistico. Chè anzi questo limite, questa solo apparente mortificazione han contribuito nel Detti ad una maggiore e più capillare riflessione sul dato, sull'ambiente storico in un attento penetrato processo di reinterpretazione e di analisi sui fatti che corrono, nella piazza famosa, dal tredicesimo al diciannovesimo secolo. Resta chiaro co-

munque che l'edificio, con o senza la facciata da ricostruire, per un architetto di così meditata cultura e profonda consapevolezza storica, manteneva intatta tutta la sua problematica urbanistica e di inserimento estetico.

Ma quale *status* poi? Non certo quello del suo maggiore e più raggiunto equilibrio, oggi non più esistente, che dovette verificarsi verso la fine del Quattrocento, quando si perfezionò con la loggia di San Paolo il fondale dell'irregolare pentagono della platea in contrappunto alla facciata della chiesa poco prima rinnovata e dilatata da Leon Battista Alberti. Mentre gli altri tre lati assai più bassi in origine, conservando fresca la verticale, fitta, mobile irregolarità delle strutture trecentesche, davano maggior campo al cielo e più abbondante espansione alla riforma albertiana. E' chiaramente evidente che il progressivo aumento, in specie nell'Ottocento, e la trasformazione dei tre lati minori, pervenuti quasi in ogni parte ai più alti livelli della facciata, unificando qua e là le altezze, hanno alterato profondamente quei rapporti, estremamente necessari, di verticalità (in ritmo perfetto con le nette alternanze cromatiche della tastiera verticale della zona di base, la più antica della facciata della chiesa), invertendoli addirittura, o per lo meno frenandoli nella statica e ormai rasa qua-







15

15. Veduta notturna della vetrata del soggiorno dalle verande del pranzo.

16. Il passaggio fra il pranzo e il soggiorno, al margine della vasca.

17. Veduta del soggiorno lungo il muro del chiostro dall'interno; in primo piano uno dei pilastri che sorreggono il vecchio edificio sulla piazza e che hanno sostituito vecchi pilastri con colonnette addossate. I pilastri hanno angoli smussati in pietra serena e le superfici in intonaco a calce lucidato a ferro.

18. L'atrio di entrata con la portineria, si articola intorno a un pilastro rivestito in lastre di pietra serena tagliate e rigate in oro. Il pavimento è in marmo giallo di Siena.

dratura dei vasti tendoni delle un po' sorde facciate che, nonostante l'infittirsi leggero delle finestre, chiudendo il cielo quasi s'imposero come le quinte maggiori della piazza.

Non che il nuovo sistema di equilibrio rovesciato non conservi anch'esso un suo fascino particolare di indistruttibile motilità, ancorato alla disparità sgheмба, alla segmentata disposizione dei paramenti che, come in origine, ancora si percepiscono e si percorrono, con la vista, sempre di sbieco. I paramenti ottocenteschi dunque, uniformemente quadrettati di finestre nei telai appena svariati dalle alternanze monocrome degli intonaci opachi (i quali, se vogliamo, sono oggi più in assonanza col geometrismo orizzontale albertiano disegnato nella parte superiore della facciata) costituiscono ormai, di fatto, il vero fondo assorbente, il neutro interstizio che ricorre uniforme su tre lati della piazza a sostegno delle due fronti, dove si rimpettano in dibattente eloquio, simbolicamente, le due forme basiche della moderna lingua architettonica. La letterata parola dell'Alberti, che conclude e firma nella rinnovata facciata un manifesto, che è poi una silloge di quasi tre secoli di architettura fiorentina, e quella genialmente impositiva del Brunelleschi, qui ripercossa, con metrica esattezza e



16





17



18

come in polemica, dal non lontano prospetto degli Innocenti nella spaziosità respirata della loggia di San Paolo, aperta come lo spaccato di una immensa navata.

Quando dico che la riedificazione dell'albergo è un esemplare modello di riammagliatura architettonico-urbanistica in chiave di moderno linguaggio, intendo dare all'affermazione, che poi in sintesi vuol essere un giudizio, la sua più piena e completa validità critica. Ed è con una certa punta di orgoglio, infatti, che avanzo questa presunzione, pur consapevole della modesta mia statura di fronte all'artista, perchè conscio della condizione fortunata di essere stato l'unico che ha avuto agio, anzi il raro privilegio di seguire, durante ventiquattro mesi di opere, passo per passo, le vicende del poematico rinnovo dell'edificio, illuminato ogni volta (e qui sta il vero vantaggio) dalle sottili, toccanti, appassionate e talvolta perplesse annotazioni dell'artista critico, e dell'amico che si confidava.

Non è stato un lavoro di fagocitanti escavatrici o di convulsi inesorabili martelli pneumatici, ma un intelligente disfacimento, manuale, strato per strato, nodo

per nodo, condotto con paziente perseveranza e penetrazione veramente radioscopica, di tutti gli accumuli di false strutture e di diaframmi ispessiti, succresciuti in cinque secoli di riordini, di adattamenti, nelle cui impronte fossili poteva anche leggersi una commovente, seppur umile, cronaca umana. Ma la oculatezza di questo procedere per il Detti aveva un suo fine preciso. Quello di ritrovare, rileggere il più a nudo possibile le anchilosate strutture della originaria lottizzazione e del montaggio medioevali. In sostanza appunto quell'unico, autentico discorso, del quale voleva rendersi ben conto, che tra la seconda metà del Duecento e i primi decenni del Trecento, nel corso di una intensa quanto perfetta attività di urbanizzazione della zona, aveva creato quella che ancora è l'ossatura stabile della piazza, con i suoi cinque paramenti e spessori, e la razionalissima trama sulla quale fu ordito nel tempo il grandioso sistema della chiesa e dei chiostri.

E' qui che l'architetto ha avuto modo di applicare o meglio di verificare il proprio metodo di induzione e deduzione, di assorbimento e di riflessione, frutto delle osser-



19



20



vazioni ininterrotte sulle quotidiane scoperte, sulle interne relazioni delle stesse, che senza posa arricchirono il nucleo centrale della sua ispirazione. Si trattava di ritrovare questo traliccio primitivo del discorso, questo scheletro linguistico appunto, in tutte le sue implicazioni storiche artistiche filologiche, e di restituirlo, non tanto materialmente, archeologicamente nelle parti monche, apocopate, degradate o annullate, quanto di ricomprenderlo, come di fatto è avvenuto, in una serie di immagini nuove che pur ne sottintendessero la sua più pregnante stratificata essenzialità espressiva. E' appunto questa sua autentica storia non interrotta, questo ancor vivo spaccato del tempo che continua, questa lunga metamorfosi che si è compiuta dall'interno di uno stesso plasma amorosamente raccolto, che conta e commuove, e anche, veramente, sorprende in tutta questa vicenda architettonica.

Nulla perciò nella lunga fase di ricerca, di lettura e correlazione con l'esistente ambientale, come altrettanto di reperimenti di antiche forme di linguaggio nell'informe involucro e spessore del blocco edilizio, è stato trascurato od eliso, che non fosse preventivamente commisurato, e nella mente e nei grafici, alle sorgenti forme di lingua, ai nascenti, anche se in nuce, neologismi architettonici. Ma in realtà solo la pianta, quella del piano terreno in special modo, (la quale sempre contrae su di sé ed incarna nella sua piana dimensione grafica le potenziali ulteriorità degli alzati) disvela, con la sua duplice e concomitante valenza di indice oggettivo e di avvio alla osservazione critica, queste radici volutamente mantenute come midollo invisibile. Ed esattamente le rivela nel sistema obliquo e divergitivo, oppur parallelo o ventagliato o trapezoidato delle ritrovate muraglie di spina o di perimetro interno, che sono state appunto in gran parte riaccolte a formare gli alzati. Ma si badi, nei nuovi esiti, soltanto come indici direzionali a comporre, a suddividere, a distribuire, ad agganciare in articolazioni lubrificatissime e lucide, le varie parti tra loro di questo corpo dell'edificio, totalmente reinventato sul vecchio volume. Infatti, in alzato, ogni divergenza, disparità e frattura connesse a questi fatti filologicamente accertati, scompaiono o meglio si dissolvono nella plurima dimensionalità della forma conclusa dell'edificio. Anzi nell'abbacinante soluzione di novità assoluta, queste

stesse strutture portanti spariscono in quanto tali, come masse cioè definenti plasticamente lo spazio, riassorbite in elementi, o meglio negli esiti quasi impalpabili (nella loro pur netta evidenza volumetrica) delle superfici, condizionate dal croma sottile e dalla linea che riduce il volume al suo stesso telaio. Né poteva non accadere in tal modo, ché la necessità di accordarsi con il corpo nuovo dell'albergo, che si dispone a T, perpendicolarmente al vecchio argine edilizio della piazza, esige, alla visione ottica, questo raddrizzamento di fuochi, questo comporsi parallelo o incrociato di assi e di squadre perfetti.

Dietro questo argine dunque, determinazione essenziale, struttiva e visiva di un importante e delicatissimo settore della platea, ricondotto, s'è constatato, alla sua proprietà etimologica mediante il recupero d'una serie di valori sommersi (ora identificantesi e definentesi però non più come proiezioni del passato, ma reinseriti fenomenicamente come strutture del presente), dietro questo argine inamovibile e stabile di cinque piani si sviluppa e si estende il più prezioso acquisto di spazio architettonico. L'operazione è avvenuta unificando un'area vasta, dove in origine, nella più antica pianificazione medievale, erano orti coltivati, ma da secoli ormai degradata e sol popolata di umidi tuguri, di bassi magazzini senza luce, di muffose tettoie, di chiostre senz'aria, avvolta dal fetore di chiaviche stagnanti.

L'edificio è contenuto in un'area a forma di L massiccio (corrispondente ai limiti di proprietà) ma il suo complesso non la occupa interamente. Mentre quattro piani, e in qualche settore cinque, si dispongono nel corpo antico prospiciente la piazza e rinnovato completamente, nel suo compatto segmento interno è stato aperto un vasto cortile-giardino, che semplifica, articola e dà luce, nel quale consistono a sinistra, nel corpo nuovo, quattro piani di camere sovrastanti il grande pranzo al terreno, e sul lato opposto una sottile prolunga, volutamente ridotta al livello del primo piano, poggianti su di un fianco del portico conventuale di confine.

L'articolazione del piano terreno (che anche per le sue pratiche funzioni esige una maggiore differenziazione distributiva e di relazioni) si stabilisce e designa con grande semplicità di connessioni, inserita su assi che si incrociano ad angolo retto o che corrono paralleli, incontrando con misurata strategia, anche mediante serie di accorgimenti cromatico-prospettici disposti a correggere eventuali deviazioni direzionali, gli opposti fuochi luminosi e del cortile-giardino, che irradia gli interni quasi senza diaframmi, e della piazza mediata dalle aperture ordinarie

19, 20. Due vedute notturne della sala da pranzo dal cortile e dall'interno. Lo spazio del pranzo si articola, verso l'interno, fra i pilastri e un soffitto ribassato tutti rivestiti in legno Niove africano e, verso il cortile, sulle piccole verande sporgenti incastrate tra una fila di pilastri, rivestiti parzialmente in lastre di pietra serena; il pavimento è in marmo verde serpentino e in bianco apuano venato di verde.

della porta d'ingresso e di alcune finestre. Così la sequenza basica di delicatissimi volumi sottilmente differenziati, si svolge dall'ingresso, con un primo incrocio trasversale a sinistra sul bureau e a destra in un salotto di sceltissimo arredo, alla grande hall, che si dispone ritmicamente in due tempi: il primo che intercomunica lateralmente col bar mediante un segmento di asse parallelo alla stessa sequenza, e anch'esso battente su due opposti fuochi di luce, di una finestra sulla piazza e di una compressa porzione del cortile ingegnosamente dedotta tra i vetri del pranzo e della veranda; il secondo che si adagia su di un piano leggermente ribassato, chiuso e mirabilmente calibrato su due lati da mondrianesche superfici vetrate, scompartite da graduate cerniere di ferro.

Tutti questi volumi non si concatenano, né si legano con elementi di giunto specifici od isolabili, ma si scindono geneticamente per reciproche determinazioni in cinematiche dissolvenze dal primo, più compatto e plasticamente definito dai pilastri di varia sagoma e levigatura della zona d'ingresso, all'ultimo più involgente e sintetico nella sua nitida trasparenza della seconda hall-veranda, che scivola autonoma ormai, e in piena luce, sulla rotai d'acqua che lista di mobili riflessi il piano erboso del cortile-giardino, e, incuneata, ristagna, isolandola dalle vetriere della sala da pranzo.

Lungo obbligati e preveduti percorsi di designazione si fissano dunque le sedi delle più importanti convergenze visuali, da cui si afferrano con scandita precisione le sequenze formali per porzioni, per fughe connesse di elementi plastici o cromatici (pilastri e pareti), per incroci, per successioni alterne; difficilmente l'insieme di esse se non ruotando lo sguardo che accoglie in tempi successivi, sia pur di minima frazione, le singole fasi concomitanti, che solo si unificano nel tempo interiore e continuo della immediata riflessione.

Di qui si comprende l'importanza fondamentale che ha per questo tipo di ritmo il sistema perfetto, variatissimo e penetrato delle articolazioni. Per esse ogni elemento dello spazio come ogni oggetto in esso calato (occorre infatti considerare come elemento stabile integrativo della forma costruita tutta la solo apparente sovrastrutturazione del dosatissimo e raffinato arredo) assumono la duplice funzione di definire e chiudere immagini, e di aprire e liberare lo spazio medesimo ad ulteriori partecipazioni fantastiche.

I pilastri in modo speciale, per le stesse ragioni indicate della loro origine storica, ora angolati oppure sottili, ora massivi come grosse muraglie isolate o segmentati, spartiti, incisi e placcati come scul-

ture, o smussati agli angoli e sagomati, rivestiti di legno o tirati a stucco, stabiliscono alterni passi, avvicinamenti repentini, soste o fulminee divergenze. Ma la circolarità tra essi è sempre di immediata percezione, ed include nei passaggi, negli scantonamenti negli incontri serie differenti di timbri, che si oppongono o divergono, che si aumentano o si sottraggono a vicenda.

E così pure avviene nel vasto fugato percorso della sala da pranzo che, per quanto il più uniforme, se vogliamo, degli ambienti, mantiene con assoluto rigore di stile la coerenza dei contrappunti nella disparità tronca di spartimento longitudinale, mediante il deciso spostamento a sinistra dei pilastri abbinati e sottesi ad un potente liscio cassettonato ligneo. Ma l'uniformità distaccata del rivestimento in legno, esteso anche ai pilastri abbinati, isola queste strutture nel vano stesso e le oppone energicamente alla serie scempia e portante, almeno come immedesimazione visiva, dei pilastri marginanti il cortile, rivestiti invece di lastre di pietra preziosamente levigate, compartite, ugnate e smussate. Il pavimento stesso nella scacchiera per riquadri oblungi, rettangolari (non equilateri, si badi), disposti trasversalmente a frenarne la fuga, ribadisce queste reciproche reazioni, queste complementarità tonali e volumetriche interposte fra i due gruppi differenziati dei pilastri come tra le due fasi distinte del soffitto.

Il cortile, nelle sue varie determinazioni ed affacci, nel suo sistema, diremo, raffinatissimamente composito, non è che la conseguenza necessaria di una serie fondamentale di elementi o meglio di dislocazioni funzionali dell'edificio. I suoi quattro lati rappresentano le soluzioni volutamente differenziate, e solo legate dall'alta qualità del ritmo appartenente ad ognuna, di quattro problemi di distinta origine e definizione architettonica. Due di confine di proprietà, cioè di isolamento e insieme di congiuntura, e due di aperture interne dell'albergo, cioè della facciata dell'ala nuova (con il grande pranzo a piano terreno e i quattro piani di camere), e della lente monoculare della veranda-hall (ultimo tronco di un sistema articolato) che concentra nel suo oblungo spessore, come in una serie dinamica di schermi sovrapposti e animati, i campi nitidi delle due halls consecutive e dell'ingresso, fino al fondale lucente della piazza.

Ma la misura capillarmente intesa, emarginante la benchè minima compiacenza,

21. L'atrio-scala con una parete a griglia per vetrinette di esposizione.

22. La saletta da pranzo a cavallo fra il chiostro rinascimentale e il cortile-giardino dell'albergo. Controsoffitto in noce e mogano. Pavimento in cotto dell'Imprumeta.





21



22

specchio palese della più severa graduazione proporzionale di valori è data dalle intrinseche qualità e dalla reciprocità intercorrente delle due facciate sui lati lunghi dell'interna piazzetta. Da una parte la necessità di aprire o meglio di abolire ogni mediazione o diaframma tra l'interno e l'esterno riduce il paramento, il sodo della facciata dell'ala nuova ad una serie di superfici, di bande nette d'intonaco scisse verticalmente da una fenditura sottile, sospese, anzi isolate, in basso dal vitreo loggiato della sala da pranzo, in alto da un attico appena rientrante per l'intarsio geometrico di concordi piani cromatici nelle *nuances* leggermente addensate del pronunziato oggetto di gronda, e lateralmente dai piani traslucidi e rientrati delle finestre abbinate sovrapposte in tre ordini.

L'insularità geometrica e battente degli intonaci opachi è resa valida dalle calcolatissime alternative cromatiche di tutto il telaio, che rilegano in una omogenea sostanza la molteplicità dei materiali operati, dal vetro alle vernici sulle strutture metalliche in vista, dai pannelli di alluminio giallo-oro agli argentei infissi sottili. Ma è importante notare ancora che il contrasto tra la continuità netta dell'intonaco chiaro e i diaframmi dei regrediti ordini di finestre, che al limite della visione panoramica si assumono come pura alternanza verticale di pieni e di vuoti, sia decisivo nella definizione globale del volume, inserito come elemento nuovo nel sistema generale dei chiostri, cui di fatto si collega.

Dalla parte opposta (dove tra l'altro la proprietà dell'albergo sopraggita al livello del primo piano sul lato nord del chiostro confinante) il problema architettonico, come ho detto, è d'isolamento. Ma le radici stilistiche della sua soluzione si riconnettono per antitesi o contrappasso alla precedente facciata. La superficie di intonaco bianco si estende ovunque a formare un'unica banda orizzontale ed espansa, solo intercisa da quattro feritoie, lanceolate di forma nel comporsi e scomporsi calcolatissimo delle ombre cadenti negli strombi. Ma nonostante la novità di queste finestre, il cui oggettivo, empirico significato comunque è assorbito nella originalità fantastica della forma, ed il valore di ritmo assoluto di queste fratture profonde, la continuità del sodo si avvalora, quasi si materializza rusticamente nel corallineo cromatismo del filare di embrici appena aggettanti. Questa deviazione, diremo, di significato stilistico nel senso preciso della tradizione locale (continuità espansa del muro, tegoli, intonaco usuale, ecc.) è fondamentale, anzi di pertinente rigore, oltre che indice, da parte dell'architetto, della già indicata sensibilità interpretativa ed evocatrice del

dato storico e d'ambiente, in quanto stabilisce una circolarità linguistica, una meditata relazione di flessioni e di segni con elementi intrinseci, anche se apparentemente marginali, di evidente determinazione delle coadiacenti forme chiostrali.

Questo raffinatissimo quanto sottile e decantato aspetto di congruenza di significati e di espressione con moduli organici formalmente compiuti del coesistente passato, questa muraglia cioè, bianca e tesa, solo sbrecciata in alto dall'ondulato orlante profilo degli embrici toscani, sulla quale, e contro il cielo convivente così spesso turchino, oscillano nereggianti dai chiostri conventuali le punte dei cipressi, questo cultissimo aspetto è fortemente intriso di contenuti, che nella loro pur nitida forma raggiunta, già furono intesi e stabilmente collocati nell'arte da Ottone Rosai.

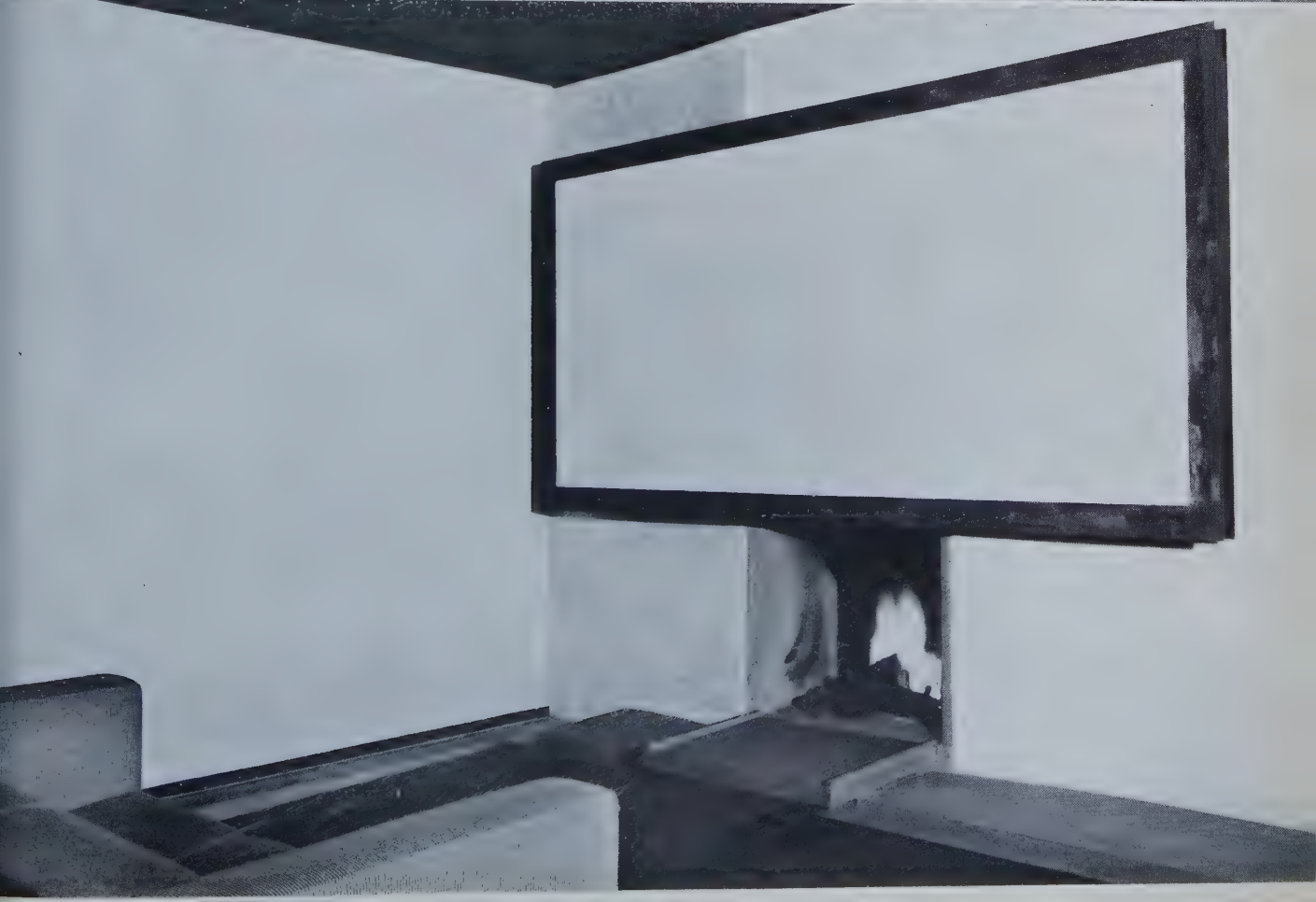
Quanto sia vera l'intrinsecità di queste relazioni si comprende e avvalora, portandosi dalla veranda o dal fondo di questo chiostro civile ai successivi piani dell'ala opposta. Dalla serie variata delle camere, in triplice scala di valori e in orizzonti sempre più scavati e profondi, si scopre, mirabilmente frenata in primo piano da questo muro (come certamente non era mai stato, e con uno stupendo, veramente inedito recupero di vedute) la ritmica successione degli intercidenti spessori dei vuoti claustrali, arginata a destra dal compatto bastione a due ordini delle navate della chiesa, chiuso nel fondo dal divertito, incrociato transetto e dal campanile, puntato come un Brancusi *ante litteram*, che raccoglie, nella sua verticalità segmentata, le linee convergenti delle visuali longitudinali, e rilega a sé, nei sovrapposti ordini sempre più traforati, la fuga delle orizzontali, cui si connettono le scalari cornici marcanti tra loro i teorematichi calcoli geometrici della facciata albertiana.

Anche il quarto lato del cortile è d'isolamento, o con maggior esattezza, d'immediato impegno visivo. Non risolve propriamente problemi costruttivi, ma, dove da ogni lato abitabile o passeggiabile degli interni affacciati sulla corte o della corte medesima convergono, o dirette o tangenti, le visuali, si frappone come necessario fondale, che diaframmi o distanzi tra loro il vernacolo di modesti affacciamenti edilizi di proprietà estranee (il rovescio o l'interno appunto dell'opposto cordone dell'insula) dalla meditata misura di un linguaggio poeticamente invero.

23. Sala di rappresentanza al primo piano parzialmente controsottostata in legno; pavimento in cotto dell'Imprumeta e listelli di marmo bianco.

24. Caminetto della medesima sala con cappa intagliata in longherine in ferro e intonacata a stucco di calce tirato a ferro. Il focolare è in pietra serena.









La sua soluzione si configura in una preziosa *texture* di alterni filari di mattoni sporgenti, impaginata su tre superfici di differenti dimensioni ed angolature, le cui interne cerniere sono i bordi lucenti del fondo continuo. La diversa incidenza di lume sulle coste dei mattoni regola, con simultanei scatti, le ombre riportate, ora oblique ora rette, a formare variatissime serie di orditi bianco-neri, dai più semplici, profilati e radi ai più compositi e tramati, misti di semiombre, scalati in diagonali, tagliati a losanghe, composti a spina di pesce o a nido d'ape, sempre mutabili per dissolvenze col moto di chi

li osserva. E non c'è dubbio che la eccezionale invenzione di queste multiple immagini in movimento concentri sull'armonica misura dei loro moduli interni, ogni attenzione del riguardante, sfocando al massimo, anche mentalmente, oltre che nella diretta e presenziale immedesimazione visiva, le irrelatività gergali della sovrastante edilizia.

Ma questa variante creativa del fondo intuita dal Detti nella sua esigenza ambientale, è stata eseguita con intervento di Carlo Scarpa, il maestro veneziano al quale il Detti, oltre ad esser legato da sentimento d'amicizia, vuol riconoscere uno sti-





25. Una veduta della scala le cui rampe, staccate dai muri, variano a seconda delle altezze dei piani.  
 26. Particolare della scala di accesso alla piscina sul tetto; la scala è in ferro con gradini in massello di teack.  
 27. Veduta parziale della piscina costruita sul tetto.

27

molante suggestivo ascendente sul proprio operato, che egli stesso considera simpateticamente proceduto dall'esempio e dall'insegnamento dell'opera scarpiana, e perfezionato dalla collaborazione in alcune precedenti e fortunate occasioni.

L'esigenza di coinnestare i numerosi accidenti del corpo antico con le alterità spaziali maggiormente fluide, e pur tra loro così diverse, dei corpi nuovi determinanti i lati lunghi del cortile, ha incontrato mirabilmente, occorre dire, la congenialità del fare del Detti.

Nessun piano dell'edificio presenta rapporti di simmetria, né questi peraltro si verificano nei vari piani tra loro. Anche queste spaiate singolarità di nessi valgono a creare serie intermittenti di episodi, di fatti nuovi che si realizzano sempre in termini di appropriate soluzioni architettoniche. Così quello veramente originale della sala per convegni e conferenze al primo piano, dove i valori proporzionali si designano nella tensione di un controsoffitto ligneo nettamente distaccato, e solo parzialmente invadente, con la sezione

in vista dello spessore, sensitivamente rilegato negli strati scalari che lo compongono mediante ritmici battimenti di zeppe verticali, sostenute nel suo evolvere su tre lati da quinte leggere fissate in precisi punti focali; mentre nel pavimento rosso la disposizione a brevissimi scarti, secondo un calcolo sottilissimo, indecifrabile, quasi capzioso, di segmenti bianchi in fuga, come luminose traccianti verso mete che oltrepassano i limiti delle opposte pareti di sbarro, mobilita i nessi e distrae, rettificandolo, dall'andamento trapezoide del vano affacciato sul cortile. O ancora tra i numerosi, l'altro episodio d'eccezione della sala da pranzo speciale (anch'essa collegata agli ambienti di rappresentanza distribuiti in questo piano) che si definisce in un magistrale esempio di purezza formale. Vincolatissima da due muri, essa si dispone a cavallo fra il cortile-giardino dell'albergo e il chiostro conventuale di confine, sul breve spessore del loggiato sottostante. La monotonia del lungo percorso, compresso e tubolato, a sezione rettangolare, e degli unici moduli, anche se di dif-



ferente taglio e consistenza luminosa, delle due serie di finestre contrapposte, è stata fratta ed annullata dalla sorprendente invenzione del soffitto ligneo. L'andamento spezzato ed asimmetrico, ad ala di gabbiano, vitalizza e moltiplica l'energia di fuga prospettica dell'unica visuale, guadagnando all'altrimenti informe corridoio, e una formata dimensione di profondità e una sua propria consistenza plastica: ambedue nettamente, e di colpo, riassunte alla visione dalla parete di chiusa focale opposta all'ingresso, che sigla emblematicamente ed iscrive sia la stasi conclusiva delle convergenze ottiche nell'equilibrio del petrigno lastrone quadrato (che occulta una scala), sia il dinamismo proiettivo della doppia irregolare spezzata emergente dalla repentina battuta del soffitto sul fondo.

Ove non si verificano integrali valenze formali, anche per attenuare le tensioni, subentrano sempre accorgimenti più semplici di pura lettura o di gusto, diremo, intesi a legare, in reciproche determinazioni, strutture traslatorie o circolazioni secondarie. In tal modo acquista evidenza e particolarissimo significato la scala, ad esempio, nel suo ordinato e composto svolgimento in un alveo perfetto, organicamente predisposto, che ne filtra, all'infinito, le sottili squisite varianti cromatiche. E ancora le alterazioni di livello tra un piano e l'altro, che sono riprese, nel ritmo e nel movimento, con ballatoi di transito, cadenti ogni volta in appiombi e in orizzonti interni sempre giustificati e generatori di immagini appena affioranti nelle penombre.

La raffinata analisi di certi calcoli e controlli formali è intimamente legata alla esigenza di soluzioni di rottura o di innesto in funzione di espansione o di accorcio, di attenuazione o rinforzo delle sonorità cromatiche nelle numerose superfici colorite a stucco. In queste fasi determinative delle forme entrano in giuoco ed hanno un ruolo speciale e decisivo, oltre il colore in sé stesso, non solo la materia delicatissima e varia degli intonaci e dei marmi dei pavimenti, ma il criterio stesso di registrazione penetratissima delle illuminazioni interne, della scala tonale degli stucchi nei soffitti e nelle pareti, e della intensità delle luci assorbite, la presenza dei vetri con le connesse rifrangenze, il sistema complesso e studiaticissimo degli incastri lignei, marmorei e metallici, dei profili spigolari ora devianti o spezzati, ora rientranti o sporgenti, dei numerosi sceltissimi rivestimenti lignei, delle variate qualità delle loro connessioni di originalissimo disegno, e infine le porte di stupenda invenzione e le griglie preziose di vario legname che setacciano luci in filtratissime grafiche penombre e virgolano lo svolgimento dei

percorsi, diaframmando e accordando le lunghezze tonali di ogni predominante struttura.

Se dovessimo raffigurare la globale entità dell'insieme pianificato e concluso nelle sue diramate e particolareggiate soluzioni in un'ideale sezione, leggibile nelle sue dimensioni piane, verticali e tridimensionali, la fisseremmo, wrightianamente, in un organismo plurivertebre, nel quale i numerosi e differenziatissimi episodi architettonici, che lo articolano e lo rendono vivo, si dislocano a distanze corrispondenti ai percorsi di collegamento, sempre alterne e sfasate, ma presupposte da un calcolo attentamente dimensionato in asimmetrie, contrazioni, allungamenti, abbassamenti, secondo indici proporzionali mai combinanti o uguali o combacianti.

Ma è evidente che la presenza di questi sgarri degli epicentri, di queste alterazioni improvvise delle cadenze, di queste extrasistole e digressioni nella generale circolazione e struttura compositiva non produce iati nella forma o carenze di stile nel contesto architettonico, ma s'identifica essa stessa come fonte di libera versificazione, di prosodia varia, che elimina le rime e ogni strofica assonanza e qualsiasi monotona ripetizione di ritmo, raggiunge risultati formali di eccezionale portata e significato artistico.

A questi risultati è potuto pervenire l'artista proprio perchè, in virtù del suo costante rigore metodico, non ha mai spostato l'obiettivo del suo fare dalla esigenza di individuazione lucida dell'interno fantasma formale, superando ogni volta il dilemma delle facili risoluzioni negli schemi categoriali e nelle classificazioni morfologiche.

*Eugenio Luporini*

Il riordinamento dell'albergo Minerva in piazza S. Maria Novella a Firenze è stato ottenuto mediante la modifica ed il restauro della maggior parte del corpo edilizio prospiciente la piazza per un volume di circa mc. 9.500, e con la demolizione e la ricostruzione degli altri vecchi corpi edilizi, in prevalenza interni. I lavori sono durati due anni e sono stati diretti dal progettista in collaborazione con l'arch. Alfredo del Panta, il quale ha curato anche tutta la esecuzione dei disegni di progetto, degli impianti tecnici e dei dettagli esecutivi. Le strutture in cemento armato delle due sezioni edilizie nuove, una delle quali porta sul tetto una piscina di circa mq. 50 di superficie, sono dovute all'ing. Giorgio Neumann.

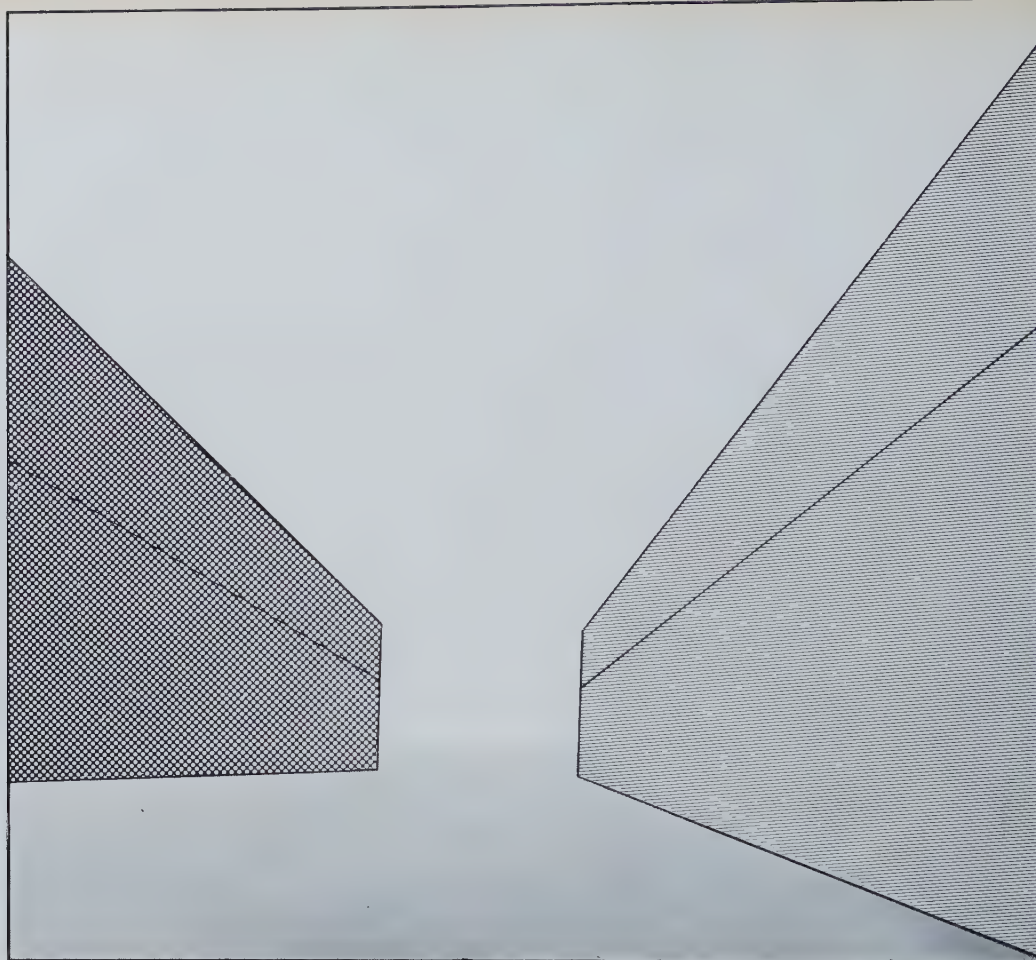
Con la nuova sistemazione l'albergo ha raggiunto 120 camere (con oltre 200 letti) tutte provviste di bagno, e cioè un terzo in più delle precedenti, nonostante il minor volume ricostruito (circa mc. 11.000), rispetto ai mc. 13.000 demoliti. L'albergo ha due nuove sale da pranzo per 180 posti.

Il gruppo centrale della scala e degli ascensori è nuovo ed è stato eseguito come prima fase di lavoro mentre il vecchio albergo era in funzione; esso serve le tre ali di cui è composto l'edificio anche nei dislivelli che si sono formati in alcuni piani fra la parte restaurata e quella nuova.

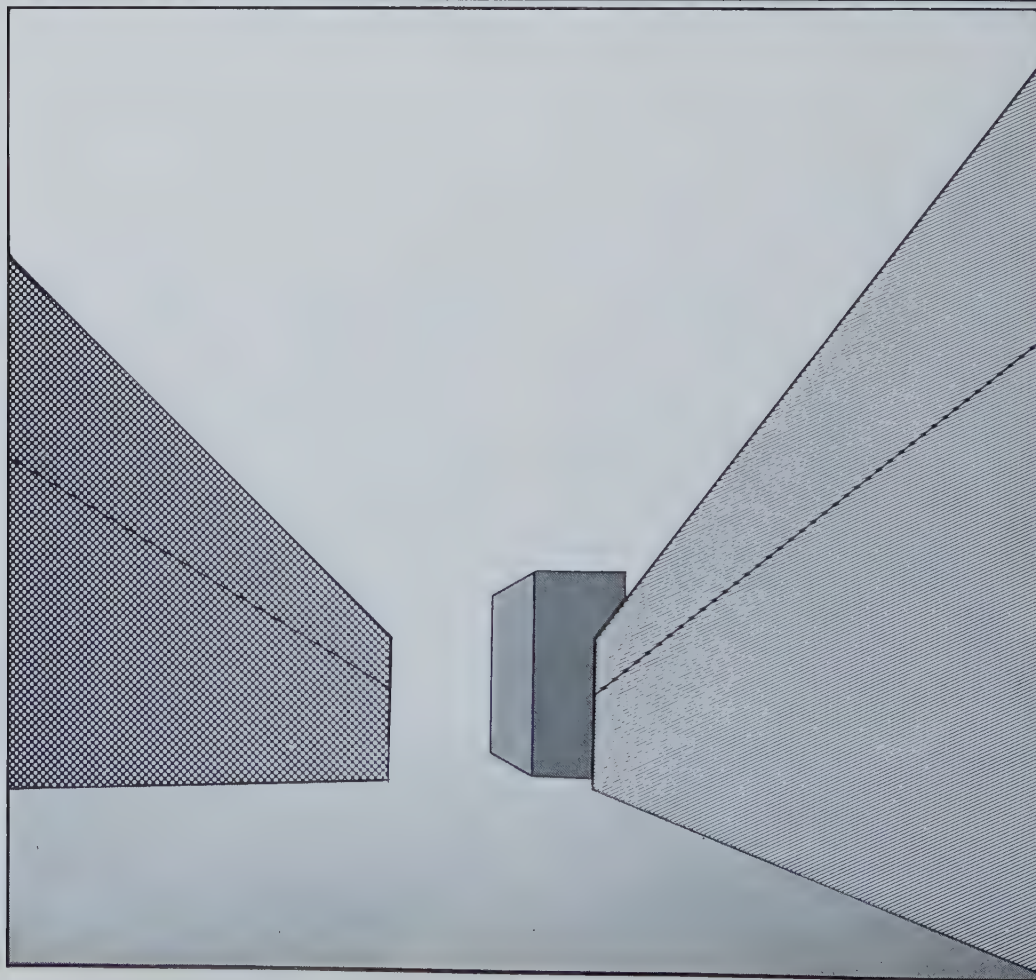
Tutte le pareti dell'albergo sono eseguite in stucco a colori tirato a mano secondo varie tecniche. I pavimenti dei soggiorni sono in marmo e in cotto e quelli delle camere parte in listoni di legno di teack e parte in moquette.

Nei soggiorni sono stati adoperati alcuni arredi della collezione Miller (poltrone di Ch. Eames) e sedie di Hans Wegner. Fatta eccezione per alcuni pezzi di Alvar Aalto, per la illuminazione si sono usufruiti vetri di Murano, di Venini e di Vianello. Per tutte le camere sono stati scelti disegni originali, acquaforti, monotipi, e litografie di Cavalli, Greco, Margheri, Pozza, Tirinnanzi e Zamboni.

1



2





## Kleine Grammatik für moderne Stadtbaukunst

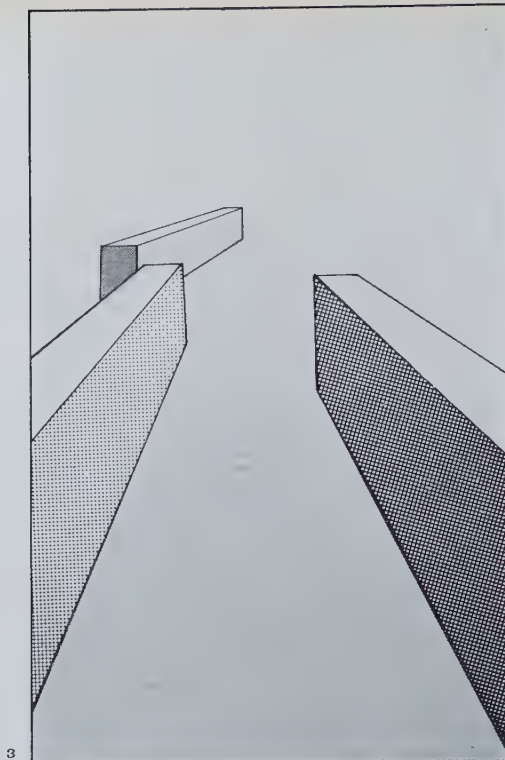
Es ist ein eigenartiger Widerspruch: Wir bauen in grossem Ausmass Siedlungen, ergänzen und erweitern unsere Städte, aber wir haben dabei von Anfang an eigentlich keinerlei Vorstellung von dem Gesicht, das diese Städte gewinnen sollen; wir haben nicht anschaulich vor Augen, wie aus all dem, was wir bauen, ein gestaltetes städtebauliches Ganzes entstehen soll. Also entsteht es auch nicht. Wir bauen, aber wir bauen ohne schöpferische Konzeption für die Gestalt der Stadt. Durch die Berücksichtigung aller notwendigen neuzeitlichen Forderungen nach Licht, Luft und Sonne, nach Auflockerung und zügiger Verkehrsführung - durch diese Berücksichtigung allein kann eine fehlende schöpferische Konzeption ebensowenig ersetzt werden wie durch die entschiedene Abwendung von allen städtebaulichen Absichten und Ideen früherer Zeiten; auch nicht durch die radikale Verwendung neuer Baustoffe. Die Parole lautet: « Es soll für den Menschen gebaut werden ». Aber die Menschen fühlen sich innerhalb der gleichförmig aufgereihten Bauzeilen, in den abgezirkelten Gartenhöfen und angesichts der schablonenhaften Abfolgen von Typenhäusern keineswegs wohl, keineswegs geborgen und in ihrem Lebensgefühl erhöht. (Und was anderes könnte das letzte Ziel und der wahre Sinn städtebaulichen Gestaltens sein?) « Unser Städte werden immer chaotischer und hässlicher », sagt Gropius in einem soeben erschienenen Aufsatz. Wir sollten diese Entwicklung nicht fatalistisch als unabänderlich hinnehmen. Der Mensch, selbst wohlgestaltet, hat ein elementares Bedürfnis danach, dass auch die Umwelt, die ihn umgibt, wohlgestaltet ist und in ihrer Durchgliederung und ihren Proportionen auf ihn Bezug nimmt. An der Umwelt, die ihm in vielen neuen Städten, in vielen neuen Siedlungen geschaffen wurde, stossen sich indessen der Geist, die Seele des Menschen wund. « Für den Menschen bauen », kann - auf

den Städtebau bezogen - also nur bedeuten: dass für ihn Lebensräume geschaffen werden oder, mit anderen Worten, eine Umwelt, in der die Menschen sich wohlaufgenommen und gemütsmässig angesprochen fühlen, dass ihnen mehr geboten wird als Verkehrsstränge, Zubringerwege und der Anblick sich diffus überschneidender Bautenumrisse. Es ist sicherlich ein Irrtum anzunehmen, dass einzelne isoliert in Erscheinung tretende gute Bauten ein Stadtbild zu prägen vermögen. Dies wird stets nur durch das Zusammenspiel aller Bauten erreicht werden können, das in Einklang und in eine übergreifende grosse Form gebracht worden ist. Um dieses Zusammenspiel der Bauten, diese übergreifende grosse städtebauliche Form erstehen zu lassen, bedarf es einer stadtbaukünstlerischen Idee, eben einer schöpferischen Konzeption.

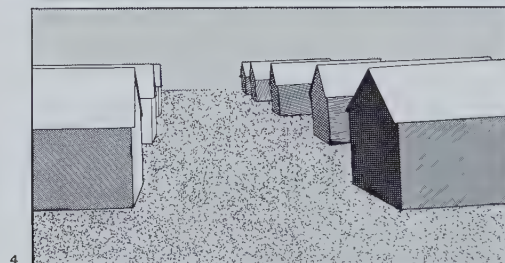
141

### *Wir brauchen eine methodische Ordnung*

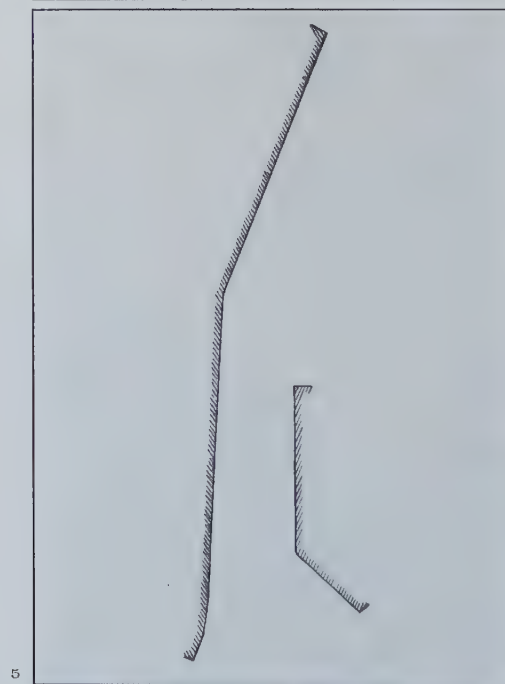
Damit kommen wir nun zu der entscheidenden Frage: Ist es denkbar, dass heute wieder stadtbaukünstlerische Ideen entwickelt und - vor allem auch - verwirklicht werden können, dass wir heute wieder zur Konzeption eines organischen, von Gestaltungswillen zeugenden Stadtgefüges gelangen können? Auf diese Frage gibt es eine Antwort, und sie lautet: Ja! Aber nur unter der einen Bedingung, dass wer auch immer städtebaulich gestalten und mitgestalten will, sich zuvor mit den Grundzügen methodischer städtebaulicher Ordnung bekannt gemacht haben muss, die eine zwingende Voraussetzung für die Entstehung jeder stadtbaukünstlerischen Form ist. Auf keinem Gebiet kann es eine künstlerische Gestaltung geben, die nicht eine gesicherte Ordnung zum Fundament hat. Wir können uns ja auch keine Dichtung denken, die nicht aus der Ordnungsgesetzlichkeit einer lebendigen Sprache schöpfen kann, einer Ordnungsgesetzlichkeit, die in Grammatik und Syntax beschlossen ist. Nicht



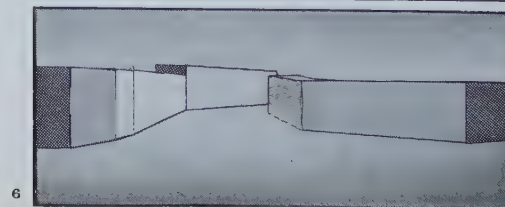
3



4



5



6

anders als in der Dichtung, als in der Musik mit ihren Harmoniegesetzen, als in allen Künsten ist es und kann es im Städtebau sein. Jede Ordnung hat ihre Gesetzmässigkeiten, ihre Methodik, ihre eigene Logik und ihre Regeln. Das eben kennzeichnet eine Ordnung ja. Solche Gesetzmässigkeiten und Regeln schaffen natürlich noch keine künstlerische Form, aber sie ermöglichen sie.

So selbstverständlich diese Wahrheit sein sollte, sie ruft dennoch im schaffenden Planer, im schaffenden Architekten Widerstände hervor. Regeln, die der Gestaltung zugrunde liegen sollten? Das könnte doch nur Reglementierung bedeuten, das müsse zur Einengung der künstlerischen Gestaltungsfreiheit führen. Aber der Einwand trifft nicht. Das Gegenteil ist der Fall. Gerade der Mangel an verbindlichen ordnungsmethodischen Grundlagen führt zwangsläufig zu generellen Vorbeugungsmassnahmen gegen richtungslose und willkürliche Gestaltungen und damit zur starren Reglementierung. Das klare Gerüst einer systematisch durchdachten Ordnung jedoch ergibt erst wirklich einen Spielraum zur Entfaltung für die individuelle Freiheit in der Formgebung.

Diese städtebauliche Ordnung also, diese Regeln für die Gestaltung im Städtebau - wie haben wir sie uns zu denken? Beginnen wir mit einer ganz einfachen Überlegung. Ein Bauwerk kann im allgemeinen mit einem Blick, von einem einzigen Standpunkt aus überschaut werden; es baut sich in einer durchgehenden Entwicklung vom Sockel bis zum Dach, von unten nach oben auf. Ein Stadtzusammenhang jedoch entwickelt sich chronologisch, in einem « Nacheinander », innerhalb eines zeitlichen Ablaufs beim Durchwandern oder Durchfahren der Wege. In die dreidimensionale Gestaltung greift hier, wie in der Musik, mitbestimmend der Faktor Zeit ein. Ein Stadtorganismus stellt - wenn er nicht gänzlich chaotisch und ungestaltet ist - kein starres, punktuell Nebeneinander von Bauten, Bauzeilen und Gartenhöfen dar. Immer wieder werden wir in ihm ununterbrochene, erst im Nacheinander erlebbare Folgen von weitgespannten und sich immer wieder erneuernden bildmässigen Zusammenhängen der Bauten und Baugruppen entdecken; und auch nur unter einem derartigen Aspekt vermögen wir das Bild einer Stadt in uns aufzunehmen. Das Idealbild eines ganz durchgebildeten Stadtgefüges ist schlusslich ein in sich ausgeglichenes System solcher Abfolgen. Besonders reizvoll ist es gerade auch, die aufgelockerte, weiträumigere, mit viel Grün durchsetzte Stadt der Gegenwart als ein Gefüge solcher kontinuierlichen Folgen zu entwick-



kein (siehe Erdsiek: «Die gestaltete Stadt» in Zodiac 3).

### *Der Weg wird rhythmisiert*

Städtebaulich gestalten heisst demnach nichts anderes als die Folgen optisch erfassbarer Bautenzusammenhänge zu gestalten, sie zu gliedern und in diese Gliederungen einen harmonischen Rhythmus zu bringen; heisst den *W e g* zu gestalten und dabei auch notwendigerweise Steigerungen vorzubereiten und Überraschungen zu schaffen.

Vor aller Gestaltung müssen freilich sämtliche technischen, wirtschaftlichen, soziologischen und raumordnerischen Probleme geklärt sein; und natürlich werden wir uns auch zuvor überlegen: Wo befinden sich für das Gebiet, das der städtebaulichen Planung unterliegt, zweckmässigerweise die Hauptzugänge; an welchen Stellen sollte es betreten werden. (Auch für einen Hausgrundriss ist es ja bestimmend, wo Haustür und Diele angeordnet werden.) Wo sind die wesentlichen Ziele in diesem Gebiet, etwa ein Einkaufs- oder ein Kulturzentrum; wie will ich den Weg dorthin grundsätzlich führen. Wo sind die Hauptwege, an welchen Stellen werden von den Hauptwegen Nebenwege aufgenommen.

Aber dann beginnt die eigentliche stadtgestalterische Aufgabe.

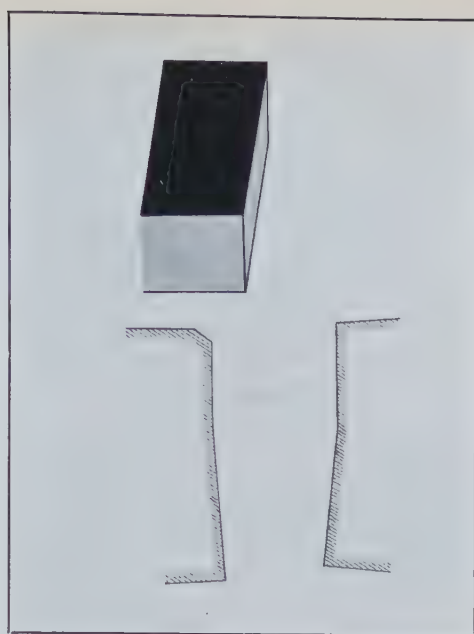
Wir wollen also den einzelnen Weg gliedern. Dies bedeutet, dass wir ihn in einzelne Abschnitte aufteilen. Wenn wir eine gegliederte Gestaltung anstreben, brauchen wir ja doch Grundeinheiten, die wir zu jeder Art von Gliederungen zusammenfügen können. Und diese notwendigen Grundeinheiten, das sind eben solche Wegeabschnitte, die - auch von verschiedenen Standpunkten aus - immer als Ganzes überschaubar bleiben und, ihren Ausmassen nach, Wechselbeziehungen über den Raum des Wegeabschnittes hinweg ermöglichen. Eine solche Einheit ist etwas ganz Entsprechendes wie in der Sprache der Satz; Regeln für die städtebauliche Einheit entsprechen der Lehre vom Satzbau.

Das ganze Problem moderner künstlerischer Stadtgestaltung konzentriert sich damit im wesentlichen auf diese beiden Fragen:

1. Wie kann ein Wegeabschnitt als stadtbaukünstlerische Einheit gestaltet werden und

2. wie lassen sich die fliessenden Übergänge von Wegeabschnitt zu Wegeabschnitt gestalten, so dass eine kontinuierliche Folge entstehen kann?

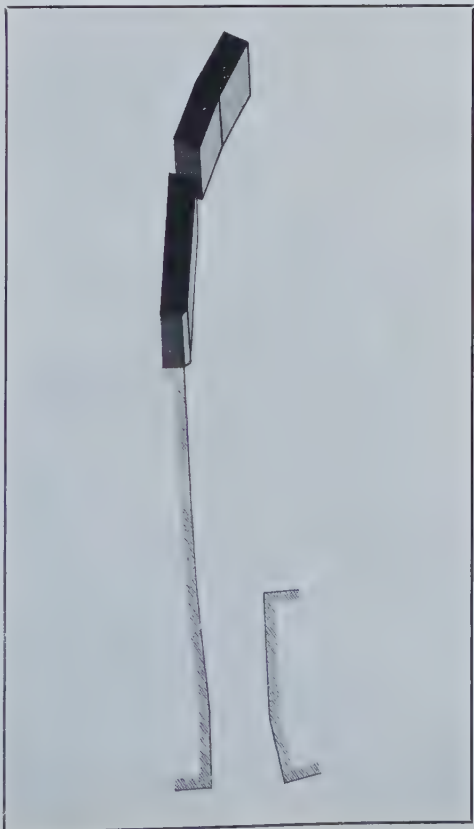
Wenn wir über diese Fragen im klaren sind, haben wir den Schlüssel in der Hand. Alles übrige ergibt sich dann von selbst. Es würde über den Rahmen die-



7

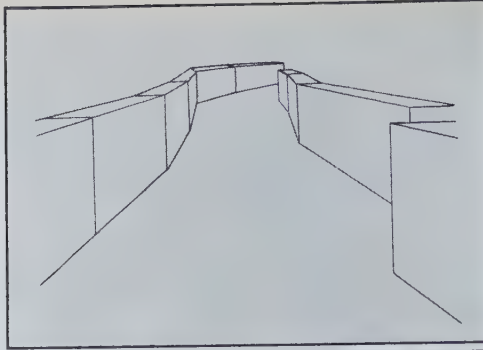


8

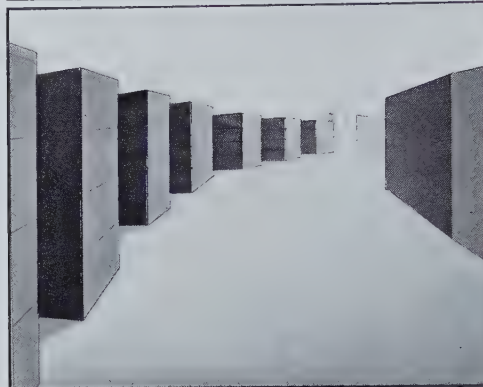


9

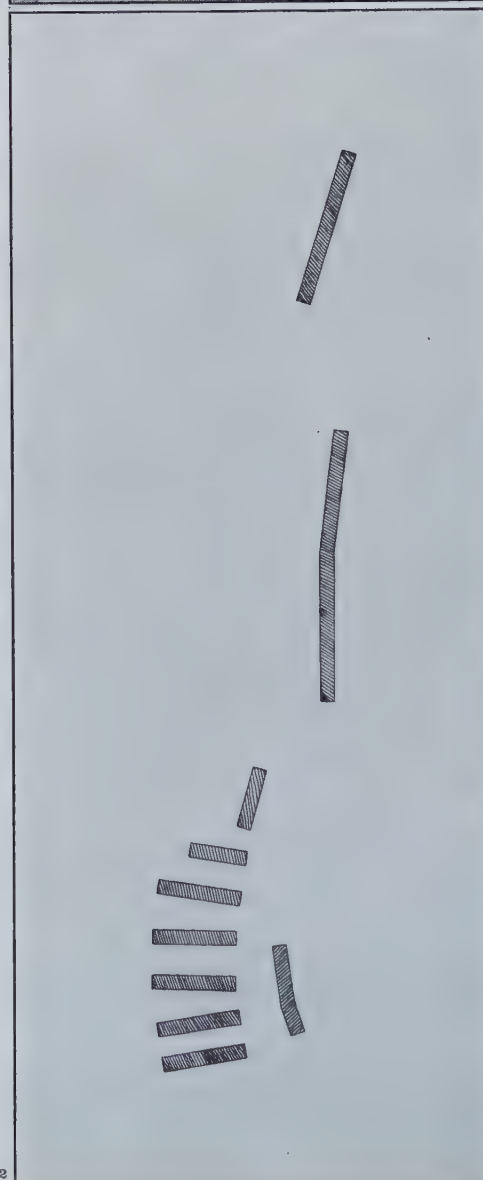
10



11



12



ser Abhandlung hinausgehen, weiterhin noch an Beispielen zu entwickeln, wie sich die einzelnen Abschnitte und Abschnittsfolgen zu einem ganzen System innerhalb einer neuen Siedlung oder eines neuen Stadtteils zusammenfügen, « komponieren » lassen.

### *Die drei Elemente des Wegeabschnittes*

Die Struktur eines als gestaltete Einheit gedachten Wegeabschnittes ist im Prinzip gänzlich unkompliziert, bietet aber in der Ausbildung die mannigfaltigsten Variationsmöglichkeiten. Zur Erleichterung des Verständnisses stellen wir es uns einmal so vor: Bei jedem solchen Wegeabschnitt hätten wir es mit drei Elementen zu tun,

1. mit dem Eingang zu diesem Raum des Wegeabschnittes,
2. mit der gesamten Umgrenzung dieses Raumabschnittes (der bei aufgelockerter Bauweise auch nur andeutungsweise umgrenzt zu sein braucht - Bild 11 -) und
3. mit dem Abschluss dieser stadträumlichen Grundeinheit, der zugleich Übergang zu einem neuen Abschnitt sein kann.

Zwischen diesen drei Strukturelementen gibt es bestimmte erfassbare Beziehungen. Wir wollen sie uns an Hand der Zeichnungen vergegenwärtigen. Da es hier lediglich um Entsprechungen in der Fluchtführung und um stadträumliche Strukturgesetzmäßigkeiten geht, musste jeglicher Hinweis auf mögliche architektonische Fassadenbehandlungen als vom Eigentlichen ablenkend fortfallen.

Wir werfen zunächst einen Blick in die Strasse im Bilde 1 und wir würden uns keineswegs ermuntert fühlen, sie zu betreten; der Anblick, wie sie sich, ohne ein Blickziel zu bieten, in der Ferne verliert, ermüdet. Der Eindruck wandelt sich sogleich in das Gegenteil, wenn wir der gleichen Strasse (Bild 2) ein dominantes Blickziel geben. Der Strassenraum hat jetzt eine Richtung erhalten, eben auf dieses Leitziel zu, und einen fast magischen Zug in die Raumtiefe. Unser Interesse ist erweckt. Durch das Hineinwirken des schräggestellten Blocks in das Blickfeld werden wir unwillkürlich zum Ausgang der Strasse gelenkt, aber auch weitergeführt. Unbewusst werden wir auf etwas Bedeutsames vorbereitet. Das Leitziel im Blickfeld der Strasse und die Strassenwände erscheinen bildmässig durchaus als eine Einheit, so sehr, dass auch der Eindruck entstehen könnte, die Strasse käme, von dem dominanten Block her ausstrahlend, auf uns zu.

Es bedarf aber gar nicht immer eines dominanten Leitziels. Allein durch die Anordnung der Bauzeilen, durch ihre Stel-



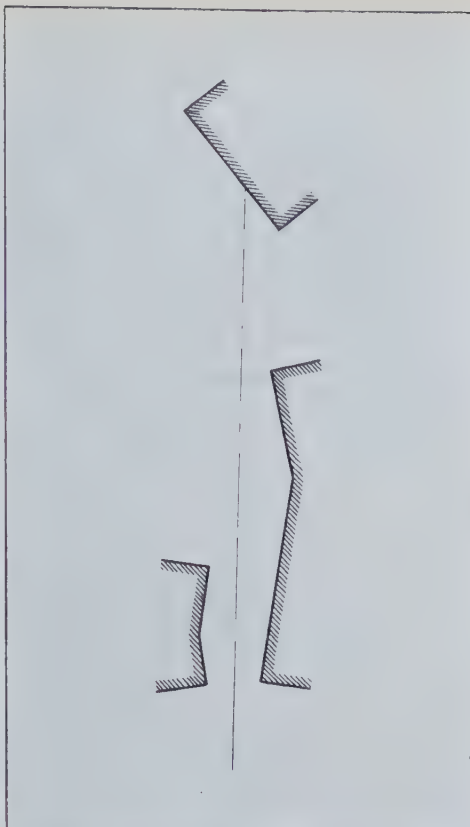
lung zueinander kann eine ähnliche « magische » Wirkung entstehen (Bild 3). Auch mit geringen, ja mit den bescheidensten Mitteln ist es möglich, Richtung in den Raumabschnitt zu bringen, den Betrachter heranzuführen und weiterzuleiten auf diesem - vorhin beschriebenen - Weg vom Zugang des Stadtteils zu seinen Zielen. (Und eine klare und sichere Führung des Weges, das muss kaum gesagt werden, ist eines der wesentlichen Kriterien guter Stadtgestaltung.)

Diese stadtbaukünstlerischen Wirkungen stellen sich ein, unabhängig davon, ob sie uns in einer geschlossenen oder in einer aufgelockerten Bauweise entgegentreten, ob die Bauzeilen längs oder quer zur Flucht stehen, ob wir geringere oder grössere Bauhöhen vorsehen, wie die folgenden Bilder zu beweisen vermögen.

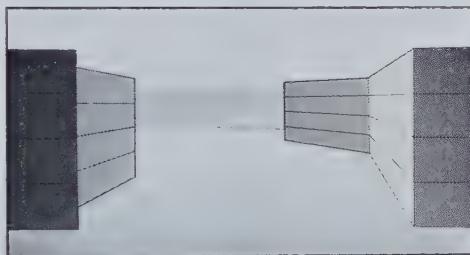
Ausgenommen natürlich Bild 4: Hier geben auch die quer zur Flucht gestellten Bauzeilen in ihrer viel zu monotonen Aufreihung dem Anblick dieses Einganges, beziehungsweise Ausganges einer Siedlung mit seiner Führung ins Leere (im Prinzip ähnlich dem Bild 1) offensichtlich kein Leben. Andererseits können wir uns bei allen gezeigten Ansichten die in die Tiefe führenden Fluchten gerade auch in aufgelockerter Bauweise vorstellen, mit quergestellten Bauzeilen, die sich in grösseren Abständen folgen, wie in Bild 11, ohne dass die Harmonie des Raumbildes verlorenginge. Oft würden derartige Gruppierungen in aufgelockerter Bauweise noch eine weitere Bereicherung bedeuten.

Halten wir hier einmal für einen Augenblick inne. Wir haben nämlich bereits recht aufschlussreiche Erkenntnisse gewonnen. Die Bauten oder Bauzeilen eines Wegeabschnittes stehen, wie wir sahen, tatsächlich in einem Zusammenhang miteinander; und zwar nicht nur in einem ungefähren, vielleicht etwa malerischen Zusammenhang. Es bestehen über den Raum hinweg konkrete und sehr präzise Beziehungen. Man kann die stadtbaukünstlerischen Wirkungen nicht erwarten, wenn die den Raumabschnitt begleitenden Wände, Zeilen oder Häuserfronten etwa ein ungeformtes Blickfeld freilassen, in welches nun ein Leitziel beziehungslos und ohne Proportionsentsprechungen, nur « irgendwie » hineingestellt ist.

Unerlässlich und für die ganze Gestaltung entscheidend ist es also, dass am Abschluss des Wegeabschnittes in der einen oder anderen Form ein in seinen Proportionen auf den Zusammenhang abgestimmtes Leitziel erscheint. Dieses Leitziel kann eine raumbeherrschende Dominante sein. Aber auch nur eine schräg in das Blickfeld gestellte, weiterführende Zeile vermag durchaus die gleichen Funktionen zu



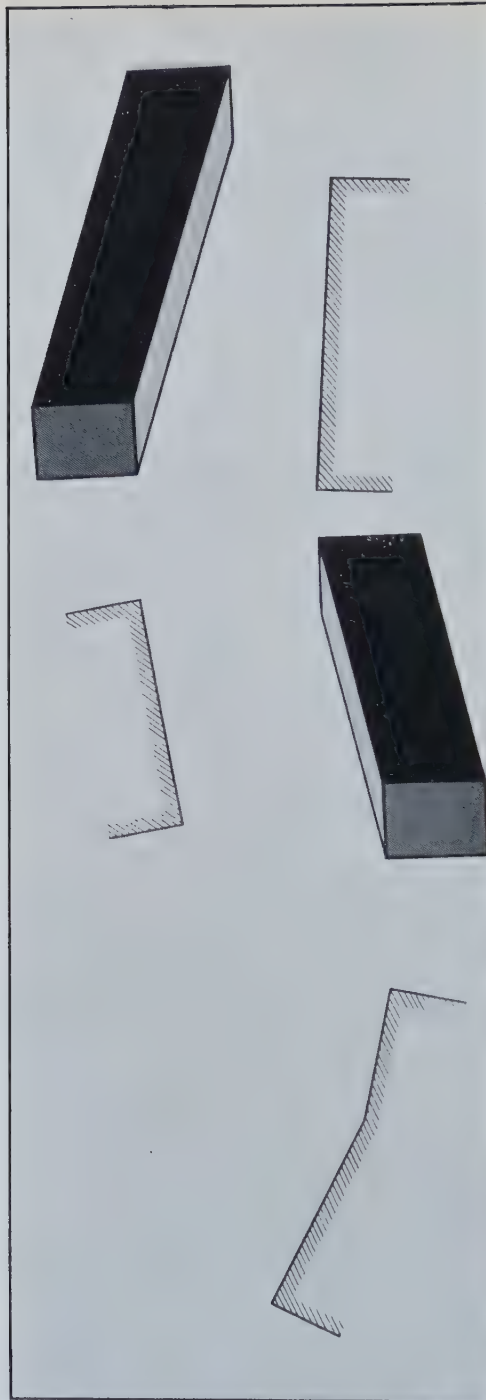
13



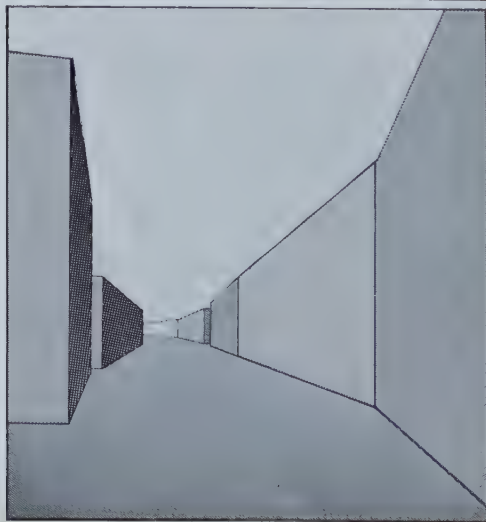
14



15



16



17

erfüllen; die Funktionen nämlich: in den Raumabschnitt hineinzuwirken, ihm eine Richtung und der Wegeführung eine eindeutige Prägung zu geben.

Das Leitziel wirkt zugleich wie ein optisches Signal. Der Weg, den wir nehmen sollen, wird erkennbar und erlebbar, wir vermögen uns rechtzeitig auf Abzweigungen des Weges, auf seitliche Einmündungen oder Gabelungen einzurichten. (Dem Autofahrer bliebe ein Schilderwald erspart). Es wird vermieden, dass der Weg sich ins Endlose verliert. Leichte Knicke oder Krümmungen des Weges schaffen allein schon überschaubare Raumabschnitte, wenn sie nicht zufällig oder willkürlich angelegt werden; sie ergeben ungesucht und, ohne die Strasse einzuschnüren, die Zäsuren, die wir zur Gliederung des Weges in einzelne Raumabschnitte brauchen.

Von entscheidender Bedeutung ist es nun, wie diese Leitziele, seien es nun Dominanten oder schräggeführte Zeilen, in das Blickfeld hineingestellt erscheinen. Je geringer zum Beispiel der Winkel ist, mit dem die Schräge aus der Flucht heraus in das Blickfeld hineinschwenkt, desto mehr Beschleunigung kommt in die Führung des Weges (etwa Bild 7). Je entschiedener sich das Blickziel dem Raum gegenüberstellt, desto retardierender wird die Wirkung auf das Zeitmass der Wegeführung sein (etwa Bild 22 oder Bild 26). Wir bekommen damit ein sicheres Mittel in die Hand, in die Abfolge der Raumabschnitte Rhythmus zu bringen. Diese Möglichkeiten, die Raumfolge zu rhythmisieren, können noch dadurch verstärkt oder abgeschwächt werden, dass man in der Gliederung der Fassaden entweder eine Reihe von Vertikalen erscheinen lässt, also ein Moment, das die Beschleunigung der Bewegung zurückhält, oder aber, um den Eindruck der Beschleunigung zu vermehren, mit zügigen Horizontalen den Zug in die Raumtiefe unterstreicht.

*Das Leitziel hat einen «Vorhof» mit Eingang*

Wir sehen also, beherrschend bei der Gestaltung des ganzen Wegeabschnittes ist die Anordnung des Leitziels am Abschluss des Raumes. Diese Anordnung entwickelt sich in jedem Falle aus der gesamten Fluchtenführung dieses - wenn wir es einmal so nennen wollen - «Vorhofes» vor dem Leitziel. Das Leitziel fügt sich ebenso harmonisch in den Verlauf der Fluchten ein, wie es kontrastierend in den «Vorhof» hineinwirkt (Bild 7 - 9, 19, 22, 23 und 25). Es hat damit eine Beziehung zum gesamten Raum des Wegeabschnittes, und es hat insbesondere noch eine weitere Beziehung zu der Stelle, die wir



als « Eingang » des Wegeabschnittes bezeichneten. Mögen sich hier nun die Fluchten zu einer deutlichen Zäsur und zu einem markanten Raumprofil verengen (Bild 7) oder mögen sie sich einladend öffnen (Bild 8), immer wird ein unmittelbarer Proportionszusammenhang bestehen müssen zwischen der Gestaltung des Abschlusses (vom « Eingang » her gesehen) und der Gestaltung des « Einganges » selbst.

Die Form des « Einganges » ist ebenso bedeutsam und wichtig wie die des Abschlusses. Es muss deutlich werden, dass hier ein Anfang ist, dass etwas Neues beginnt. Die Bilder 5, 6, 8, 9, 10, 13, 14, 17, 20, 23 geben auf verschiedene Möglichkeiten dafür Hinweise.

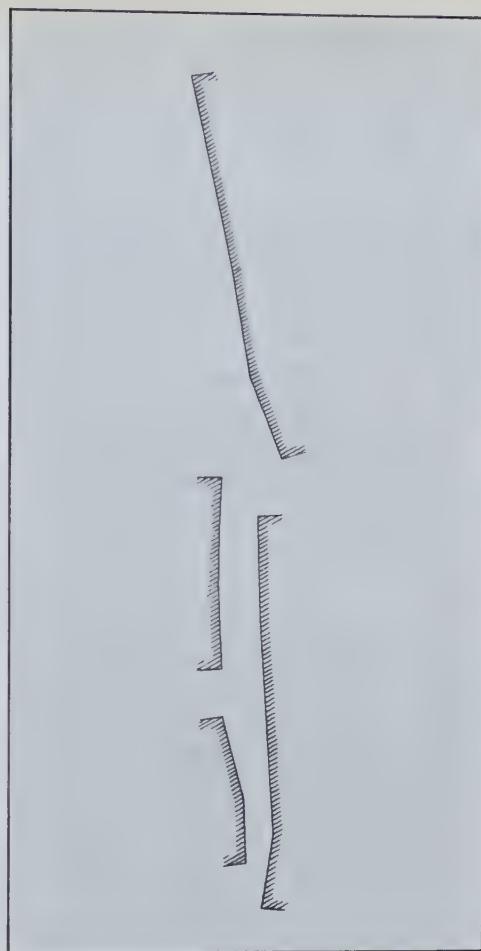
### *Die « edle Kunst » des Fluchtenziehens*

Gerade bei der Betrachtung der eben genannten Bilder wird evident, dass die den Raumabschnitt begrenzenden Fluchten sich in einer gegenseitigen Entsprechung wie in einer gemeinsamen Gebärde bewegen. Diese begrenzenden Fluchten müssen in ihrem Zusammenhang als eine einheitliche Form verstanden werden, aus der Harmonie und ausdrucksvolle Bewegtheit sprechen. Wollte man an ihnen willkürliche oder auch nur auf eine der beiden Gegenseiten beschränkte Änderungen vornehmen, dann würde die einheitliche, harmonische Form zerstört werden. Fluchten zu ziehen, das ist eine Kunst. Die Fluchten dürften sich niemals automatisch ergeben, lediglich etwa als Folgeerscheinung aus gegebenen Grundstücksgrenzen oder aus Verkehrsrücksichten.

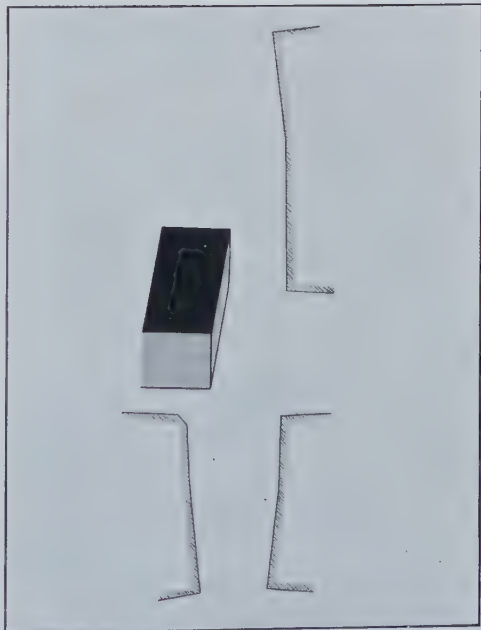
Die gesamte städtebauliche Gestaltung steht und fällt mit der Fluchtenziehung. Ein Fehler in der Fluchtenziehung kann auch durch die beste Architektur nicht ausgeglichen werden. Die Fluchten insgesamt stellen ja den Stadtgrundriss dar; und die Entdeckung der Wichtigkeit grade des Grundrisses war es, die auch schon zur Entwicklung der modernen Architektur und insbesondere zu einer ganz neuartigen Innenraumkultur führte. Sie kann in weiterer Konsequenz heut auch einer neuen Stadtbaukunst den Weg ebnen.

Wie führen wir nun eigentlich die Fluchten? Zwei - und vielleicht in manchen Fällen auch drei - sehr wesentliche Momente sind hier bestimmend.

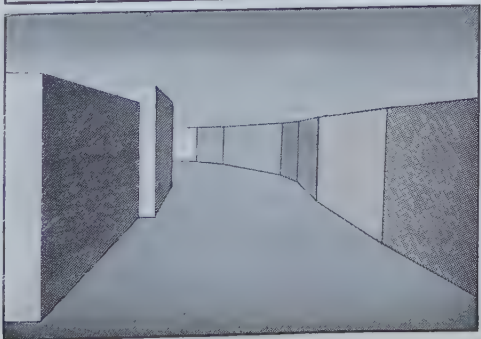
1. Wir müssen daran denken, dass ein Weg nicht nur in einer Richtung beschränkt wird, sondern stets auch in der Gegenrichtung. Das heisst also, dass der Eingang eines Wegeabschnittes für die Gegenrichtung den Ausgang darstellt, also auch für diese ebenfalls ein Ziel bieten



18

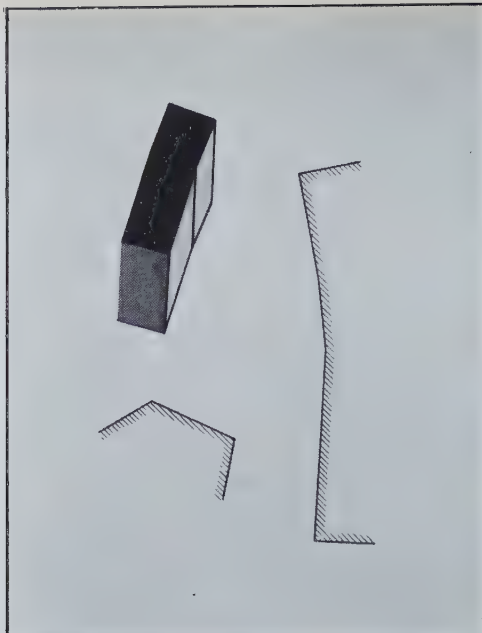


19

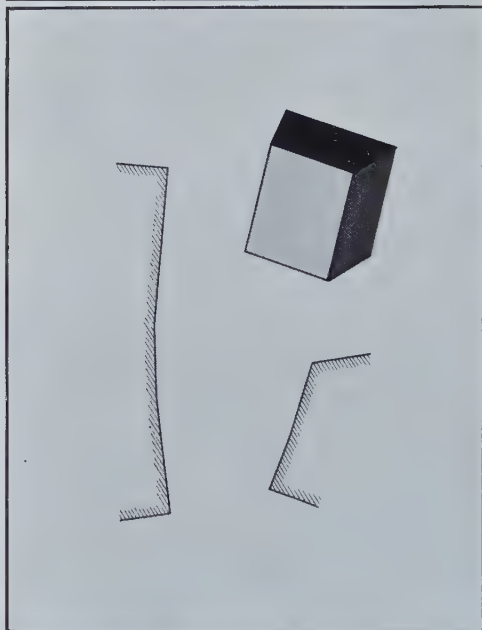


20

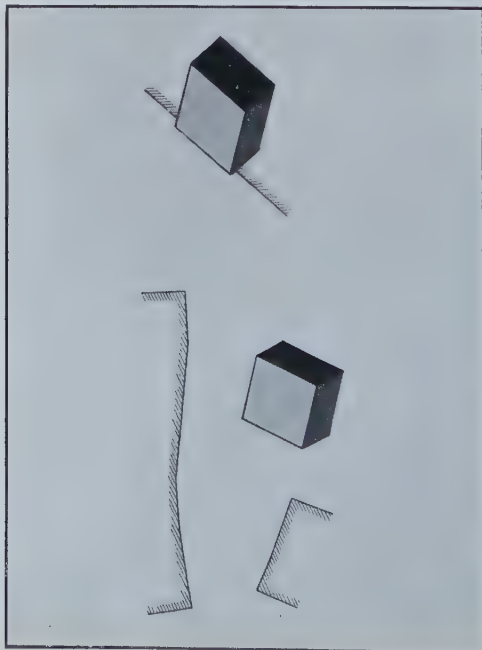
21



22



23



muss, sei es ein sich öffnender Blick in einen neuen Raum, oder aber auch wieder ein in den Wegeabschnitt hineinwirkendes Leitziel. Diese doppelte Rücksicht auf die Leitziele in Richtung und Gegenrichtung wirkt sich auf den Zug der Fluchten aus (Bild 15 u. 16, 21 u. 22).

2. Es besteht im Städtebau ständig ein Kontrast - und Kontraste und Spannungen sind ja die Quellen künstlerischen Lebens - zwischen stehenden oder ragenden Vertikalen einerseits und Horizontalen, die in die Tiefe oder aus der Tiefe des Raumes heraus führen, andererseits. Diese Horizontalen werden, wenn wir ein im Gleichgewicht befindliches Raumbild vor uns haben, um die ragenden Vertikalen der Gegenseite dem optischen Eindruck nach herumschwingen. Es kommt nun also darauf an, diesen Kontrast der Koordinaten mit ihren gegensätzlichen Bewegungstendenzen ins Gleichgewicht zu bringen. Auch dieser Vorgang wird seinen Niederschlag in der Fluchtenführung finden (Bild 11, 17, 19, 20, 23, 24).

3. Schliesslich wird noch ein weiterer Umstand auf die Fluchtenführung einwirken. Dann nämlich, wenn der Wegeabschnitt nicht nur eine ununterbrochene Führung vom Eingang her zum Leitziel darstellt, sondern wenn diese Führung überlagert wird durch den Bezug auf eine Raummitte; wenn die Tendenz zur Verfolgung des Weges sich in einer gewissen Polarität befindet mit der Tendenz, uns zum Verweilen zu veranlassen (Bild 10, 11, 17).

Zusammenfassend könnte man also sagen: Stets werden sich die Fluchten mit der Frontenreihe ihrer Bauten nacheinander einer Folge von charakteristischen Standpunkten zuwenden. Sie werden sich den Stellen zuwenden, an denen ein Raumabschnitt endet oder in einen anderen übergeht; und gegebenenfalls auch noch der Stelle, die wir als Raumschwerpunkt bezeichnen möchten, dem Mittelpunkt also der Raumausweitung, die - wie wir sagten - die Wegeführung überlagert und an der wir zum Verweilen angehalten werden sollen.

*Die Wegeabschnitte gehen fließend ineinander über*

Bis hierher sprachen wir nur von der Struktur des einzelnen Wegeabschnittes. Die Antwort auf unsere zweite Frage nach der Gestaltung der fließenden Übergänge von Wegeabschnitt zu Wegeabschnitt wird in der mit Bild 17 beginnenden Bilderreihe durch unmittelbare Anschauung gegeben. Zur Erläuterung ist hierzu nach allem kaum mehr viel zu sagen. Wir entdecken ja schon das Prinzip des ausgewo-



genen Spannungsverhältnisses zwischen vertikal aufragenden und horizontal um sie herumschwingenden Formen. Bei diesem Widerspiel innerhalb einer kontinuierlichen stadträumlichen Folge erleben wir etwas ganz Ähnliches wie beim Gang des Menschen. Man wechselt vom linken Bein zum rechten und wieder zum linken hinüber. Ein derartiger Rhythmus - auch dem des Aus- und Einatmens zu vergleichen - zeigt sich in entsprechender Weise in der Abfolge der städtebaulichen Raumeinheiten. Während die eine Wand sich um die Gegenseite « herumschwingt », führt sie nämlich zugleich in die Tiefe des Raumes und in den nächsten Wegeabschnitt weiter.

Wenn hier von der « Schwingung » der Fluchten gesprochen wird, übrigens, so bedeutet das keineswegs, dass nun die Fluchten immer gekrümmt oder gekurvt sein müssten. Jede schräge Abweichung von einer gerade geführten Flucht ergibt bei den grossen Entfernungen zusammen mit dieser Geraden für das Auge eine ebensolche Schwingung. Bild 19, die Weiterführung aus Bild 7, vermag das ganz deutlich zu machen.

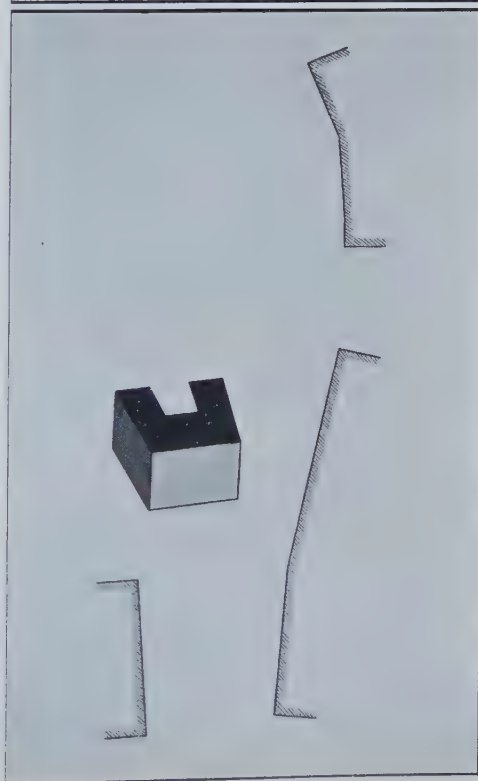
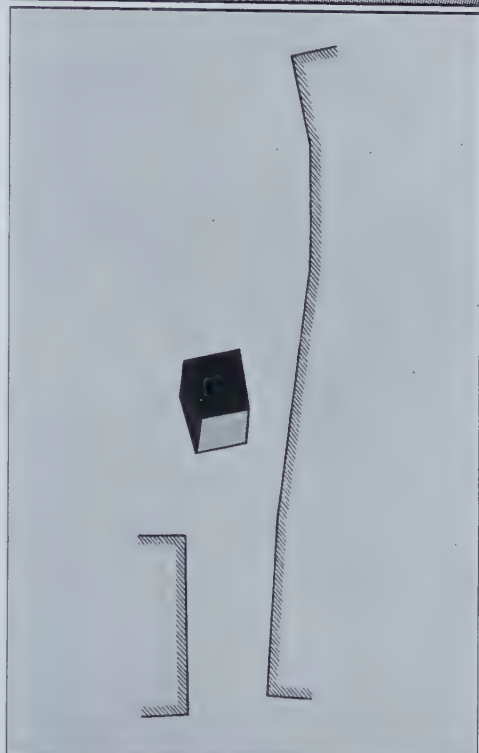
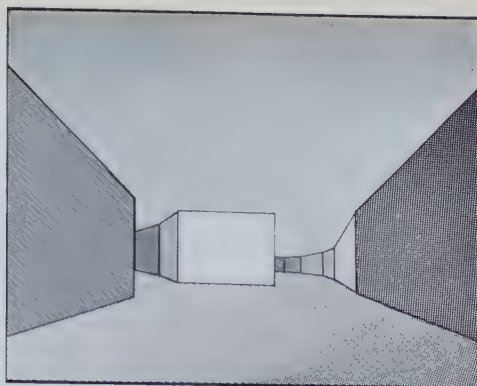
#### *Zu den Bildern*

Alles, was wir uns gedanklich klargemacht haben, finden wir in der Reihe der Bilder wieder. Im Gegensatz zu Bild 4 zeigen uns die Bilder 5 und 6, 13 und 14 klassische Einführungen in die Raumfolge eines Weges. Hier, wie auf allen diesen Bildern, stellen wir weiterhin beim Vergleich von Raumbild und Grundriss mit Verwunderung fest, wie sehr das Auge alles, was in der Ferne liegt, näher heranzieht, dass lang sich hinstreckende Strassen wie verhältnismässig vordergründige Räume wirken.

Die Bilder 7 und 8 zeigen in einfachster Form die Wechselbeziehungen zwischen Leitziel und der Fluchtenführung des « Vorhofs » vor diesem Leitziel.

Interessant kann Bild 10 erscheinen. Wir erkennen einen betonten Eingang, links eine geschwungene Fluchtenführung und die präzise Einfügung eines Leitziels in das Raumbild, alles fast übereinstimmend wie in Bild 9; und wir sehen rechts im Hintergrund eine Ausweitung des Raumes mit dem andeutungsweisen Bezug auf die Raummitte (siehe auch Bild 20). Derart aufgegliedert wird die scheinbar so differenzierte Fluchtenführung durchaus einfach. Das folgende Bild 11 vermag die Vorstellung zu erleichtern, dass ein ähnliches Raumbild mit quer zur Flucht gestellten Bauzeilen auch im Bild 10 zu erreichen gewesen wäre.

Bild 11: Die Frontenreihung links schwingt in grossem Bogen um die « stehende » Front auf der rechten Seite herum. Zu-



nächst überwiegt der Eindruck, hier in einen platzartigen Raum aufgenommen zu werden. Schreiten wir in den Raum hinein, verstärkt sich der « Zug in die Tiefe »; der Schwung der grossen Bewegung wird mit einer entsprechenden Zügigkeit von den Bauzeilen im Hintergrund aufgenommen und weitergeleitet. (Grundriss: Bild 12.)

In den Bildern 15 und 16 ist die Struktur eines Weges in Richtung und Gegenrichtung erläutert. Die Hervorhebung jeweils eines Blocks gegenüber den auf ihn zuführenden Fluchten will die Aufgliederung bei der Gestaltung eines solchen Raumabschnittes verdeutlichen. Die Fluchten schwingen umeinander, im Verlauf des Weges heben sich einzelne Bauten als Leitziele heraus, um bei der Weiterverfolgung des Weges zur raumbegrenzenden « Wand » zu werden und erfüllen damit also eine doppelte Funktion.

Bild 17: Wir entdecken rechts im Vordergrund und dann — ein wenig weiter zurück — auf der linken Seite in den Ausbuchtungen die « Beziehung auf einen Raumschwerpunkt »; schliesslich den sich weit hinstreckenden, nirgends den Weg einschnürenden Auslauf der rechten Flucht. (Grundriss: Bild 18.)

Bild 20 vermittelt noch einmal ein Raumbild der gleichen Struktur. Im Gegensatz zu Bild 17 werden wir von beiden Seiten her zu einem dominanten Bau geleitet, aber zugleich auch weit hinter ihm vorbeigeführt. Grade an solchen Beispielen lässt sich auch anschaulich demonstrieren, wie sehr parallele Fluchtenführungen oder Spiegelgleichheit der gegenüberliegenden Fronten einer lebendigen harmonischen Raumgestaltung entgegenstehen.

Wenn uns in Bild 20 die rechte « Wand » weit hinter der linken herum und in die Raumtiefe führte, werden wir in Bild 21 mit Entschiedenheit auf einen dominant wirkenden Bau hingeleitet. Bild 22 zeigt den dabei entstehenden kleinen Platz in der Gegenrichtung. Nunmehr tritt der Bau, der in Bild 21 im Grundriss links unten angedeutet war, in dieser Gegenrichtung dominant in Erscheinung. Bild 23 schliesslich macht anschaulich, wie wir aus der gleichen Situation heraus zu dem Leitziel des nächsten Raumabschnittes gelenkt werden.

Bild 24 zeigt eine Wegegabelung. Die Hauptrichtung und der Nebenweg heben sich sehr deutlich voneinander ab. Wenn wir die Hauptrichtung verfolgen, haben wir 2 Raumabschnitte und 2 Leitziele vor uns. Das erste Leitziel steht uns mit einer Halt gebietenden Front entgegen. Es fügt sich harmonisch in das Raumprofil der Strasse ein. In einem lebendigen Kontrast zu ihm steht der Schwung der Wand im

Hintergrund des zweiten Abschnittes. Alles dies: die Erfüllung wichtiger stadtbaukünstlerischer Erfordernisse. Bild 25 bringt den wirklichkeitsgetreuen Grundriss hierzu.

In allen diesen Beispielen sind Kräfte, Tendenzen, die hier einen Anreiz zum Beschreiten des Weges ausüben, dort uns zum Verweilen bestimmen, dann wieder weiterlenken, in eine vollendete Harmonie gebracht.

Und nun kommt zum Schluss noch einmal etwas Interessantes: Bild 26, das letzte Bild, stellt eine Variante zu dem vorhergehenden dar. Die Flucht ist durch eine einmündende Strasse unterbrochen, der ganze Weg ist breiter geworden, auch das Leitziel hat sich dieser Verbreiterung angepasst. Wir haben es mit einem recht anderen Bild, aber mit den gleichen Interdependenzen zu tun. Wie ist es zu dieser Variante gekommen?

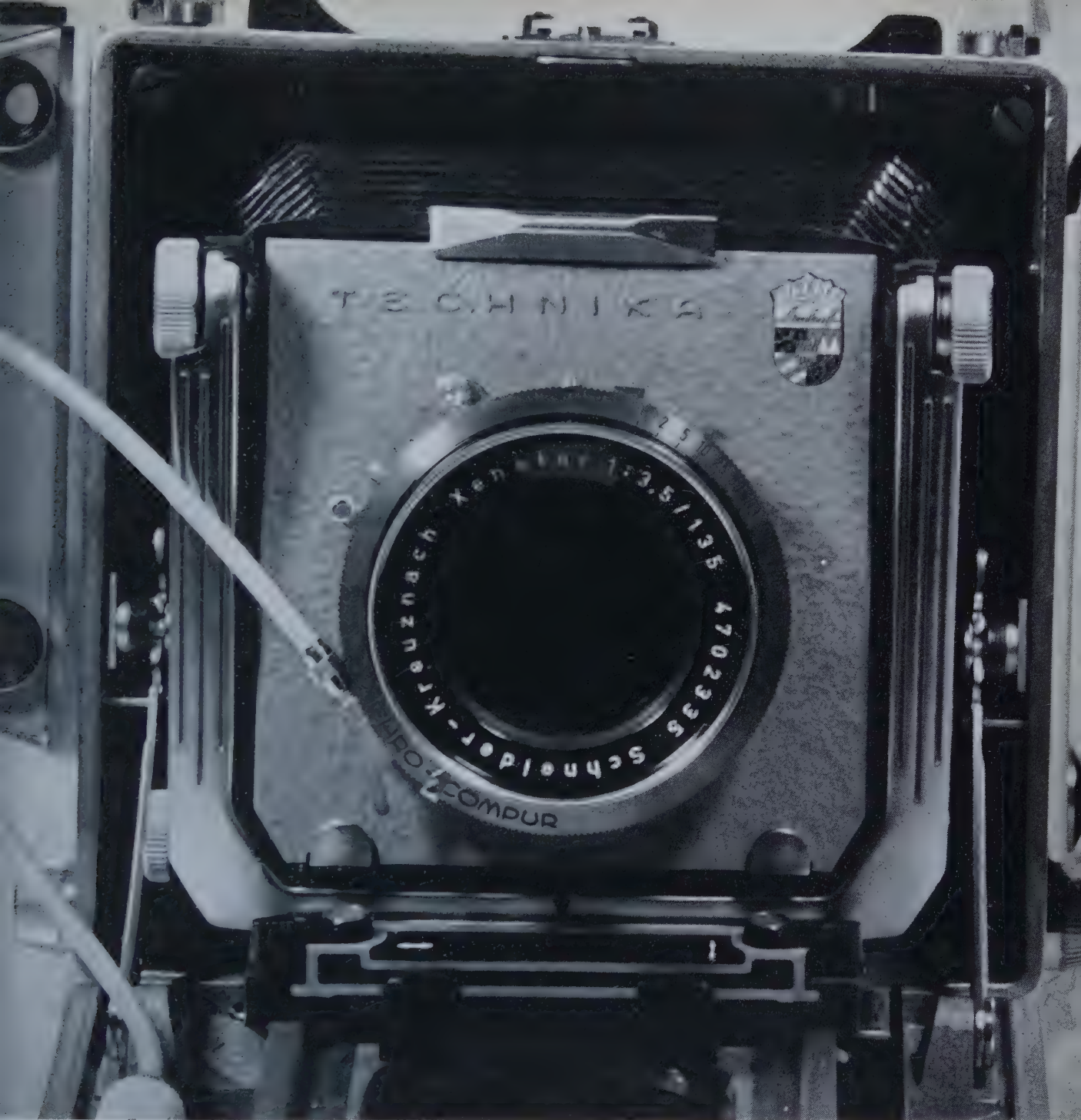
### *Einfache Zahlenverhältnisse schaffen ein harmonisches Stadtbild*

Die gezeigten Beispiele sind in jedem einzelnen Fall aus einer Grundlage entwickelt, die ich eine « Strukturformel » nennen möchte. Das heisst, es bestehen Entsprechungen zwischen den Längen- und Breitenverhältnissen und den Winkelmassen, und zwar zahlenmässig erfassbare Entsprechungen, die sich jeweils in eine Formel bringen lassen, ähnlich dem « Goldenen Schnitt » in der Geometrie. Dieses eine gezeigte Beispiel lässt allerdings kaum ahnen, wieviel Variationsmöglichkeiten sich für die praktisch vorkommenden Situationen immer wieder ergeben. Nur müssen die prinzipiellen Entsprechungen und Interdependenzen gewahrt bleiben.

Diese Strukturformeln ermöglichen immer neu das Zustandekommen bedeutender Raumwirkungen und in beliebiger Zusammenfügung rhythmische Folgen derartiger Raumwirkungen. Wir müssen ja in der modernen Stadt auf viele baukünstlerische Details verzichten. Aber wir brauchen nicht auf Raumwirkungen zu verzichten. Und hier können wir im Städtebau künstlerisches Neuland betreten. In der Art, wie die Fluchten in grossen Entsprechungen geführt werden, in der Art, wie sich Stadträume öffnen und schliessen, wie dabei immer wieder etwas zu entstehen vermag, was man vielleicht mit Bühnenbildern vergleichen kann, da finden wir die grosse Chance für die städtebauliche Gestaltung unserer Zeit. Es gibt wenige so nachhaltige und so starke künstlerische Eindrücke wie grade die grossen Raumerlebnisse, die allein im Städtebau vermittelt werden können.

*Heinrich Erdsiek*





The Focus<sup>is</sup>  
on the Young Architects

# Focus

Panorama international de  
jeunes architectes

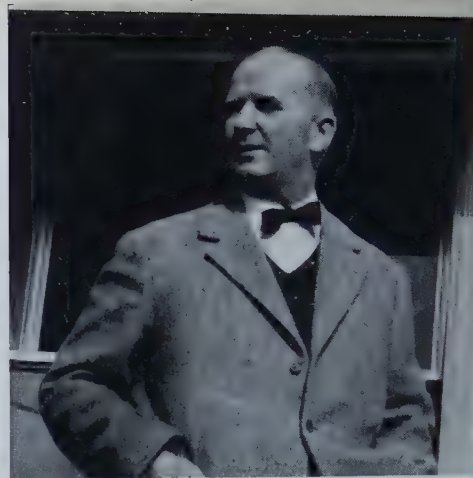
Architetti del dopoguerra :  
un panorama

Junge Architekten :  
ein Abriss

(V)

Annibale Fiacchi  
Carlfried Mutschler

## Annibale Fiocchi



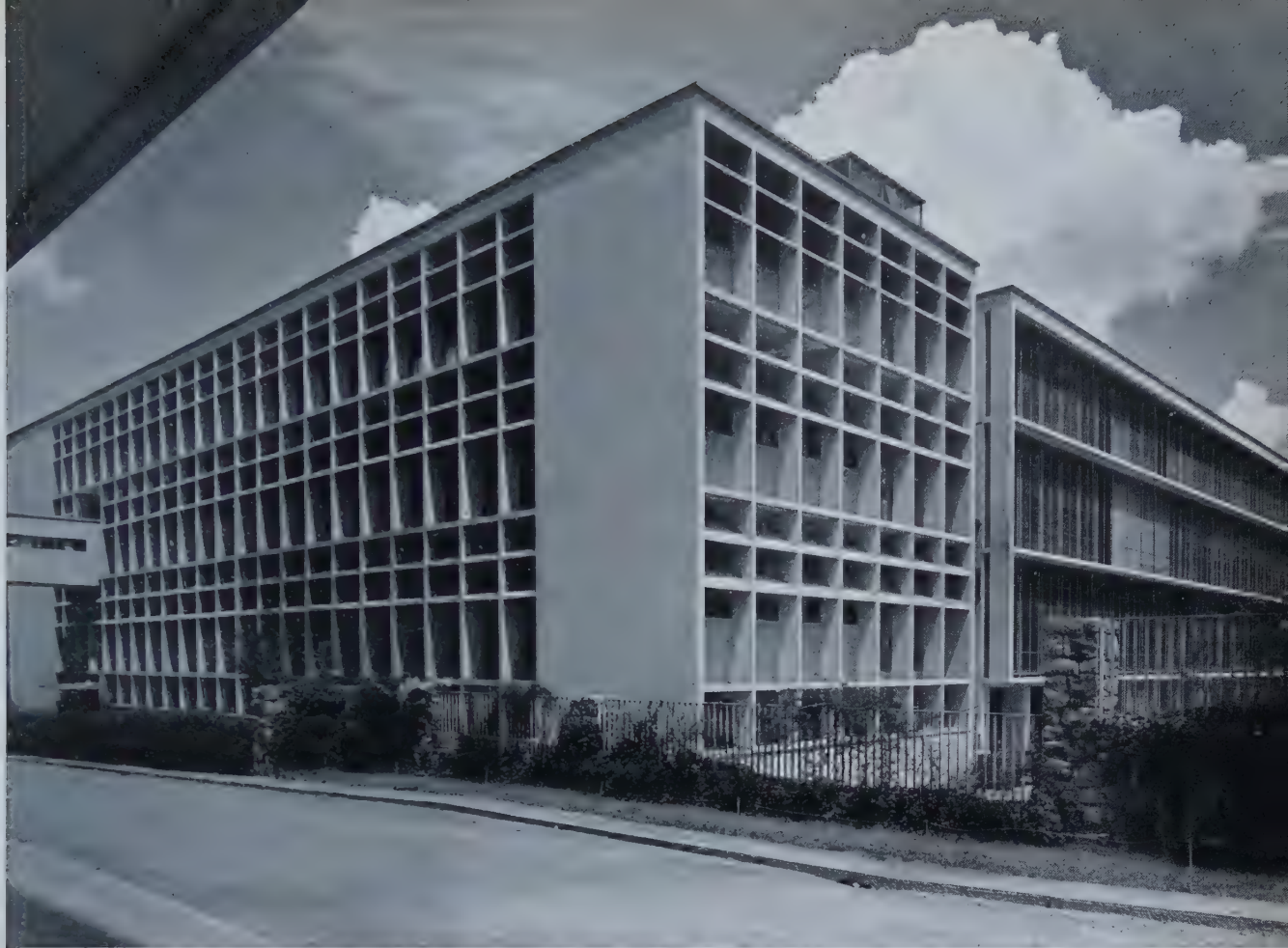
Nell'aria grigia, chiudono l'orizzonte di Castiglione colline spoglie e cuppe, di ferro e ruggine, e in fondo alla valle che s'intaglia ripida, corre l'Olonà. Il Castello sorveglia una strettoia della valle, da un'erta scoscesa; se ne domina un paesaggio severo, a forma chiusa, masaccesco, anche se il Cardinale Branda (ormai, in questi luoghi, « un illustre concittadino ») portò ad affrescare le pareti della Collegiata soltanto Masolino. In basso, lungo il rio d'acqua, si stempera una stringente pennellata ottocentesca: filiere, decauvilles, forse vecchi mulini, i residui di un mondo, oramai, da presepio socialdemocratico; e in effetti qui i primi opifici risalgono al 1849. Arrivando nel cuore delle fabbriche Mazzucchelli, nel piazzale centrale (datato 1958, con un grande anello centrale verde che lo protegge dall'invasione delle macchine in sosta), il palazzo degli Uffici realizzato di recente da Annibale Fiocchi ci accoglie di taglio, un po' assorto e impettito; in alto, su una nuda parete chiara, si apre vitreo un oggetto semiesagonale (« l'occhio del padrone », uno dice subito: ma Fiocchi è troppo perbene per pensare a queste cose). Questo è dunque l'approccio: una volta sotto, l'edificio rivela la sua sobria, modulare eleganza, si prolunga con grazia nella bassa linea bianca e azzurra degli atri e dei corridoi, documenta senza infingimenti la sua parentela con il palazzo Olivetti di Milano, ripetuto qui *en plein air* su una dimensione coraggiosa, orizzontale, colorata, ove persino la materia plastica (prodotta appunto negli stabilimenti del luogo) usata anche nelle pannellature esterne, aggiunge una sua discreta patina quasi vitale.

L'architettura di Fiocchi si dispiega in questo edificio in tutti i suoi limiti e in tutta la sua sobria, semplice, solida, corretta, sostanziale, pertinente validità. Si tratta, infatti, di una fabbrica per molti lati sperimentale, con un sottofondo addirittura pubblicitario, almeno nell'animo del committente (« ma no, anche questo è in materia plastica? »); e l'architetto ha costretto senza eccessi e senza fremiti l'esaltante sperimentare tecnico-artigianale nei moduli della sua tradizione; ove la pericolosità linguistica poteva divenire indulgenza formale, gergo corporativo, l'ha rifiutata, ha correttamente sottoposto ogni « funzione », alle forme, secondo un codice, anche morale, prorazionalista che torna certamente a suo onore. In un ambiente culturalmente così stimolante e variegato, ha imposto, più che il proprio gusto, le proprie esigenze d'ordine, di chiarezza quasi didascalica: la sua è una temperie pulitamente socialdemocratica (parliamo evidentemente in termini culturali) che ripudia la fase emotiva, popolare-folcloristica, da cui si decanta nell'attraversamento cordiale e senza riserve del progressismo borghese: e Fiocchi naturalmente la esprime (quella temperie) ipotizzandone il pieno raggiungimento. Ma di questa pulita, persuasa civiltà razionale (senza simboli e miti, escluso in primo luogo quello della Dea Ragione), Fiocchi è discepolo convinto, con tutto l'orgoglio della modestia, e ne ha testimoniato, in questo palazzo più che altrove, la conquista di un linguaggio fungibile, di una compiutezza espressiva, lasciando agli storici, se ne sentiranno il bisogno, di ricostruire i collegamenti tra le varie

tappe toccate nel lungo processo culturale. Vengono in mente, di fronte agli artisti come Fiocchi, quelle nuovissime auto che non mordono il suolo con cerchioni e ruote, ma scivolano su una pellicola d'aria; e arrivano da luogo a luogo senza lasciare sul terreno la parabola del loro itinerario. Eppure, indifferente alla storia, Fiocchi si è collocato in un punto del nostro processo culturale che, per un'intera generazione almeno, non ha perduto di attualità: egli crede nell'architettura come ordine espressivo, conciliazione di esigenze pratiche e spirituali diverse, servizio della ragione, arte applicata, risultato. Nonostante che, come brevemente diremo, egli abbia, affrontato una tematica abbastanza larga, in sostanza egli ha lavorato su un tema solo: più che inventore di forme, l'architetto che è in lui interpreta, partecipa, ricrea stilemi, senza la superbia novecentesca ma anche senza l'empirismo dei « superatori ». Il suo linguaggio è preciso, il suo discorso è chiaro, la sua volontà di comunicazione è esaudita, la sua personalità non è né fantastica, né programmaticamente consequenziale ma divulgativa, attenta a trasmettere della realtà, e dell'arte in essa, un'interpretazione coerente. E' probabilmente questo che consente a Fiocchi un risultato sempre al di sopra del livello di dignità, qualche cosa che, sentiamo, « si salva » nella creatività della durata: è questo infine che gli consente un'assimilazione così naturale della compresenza urbanistica nel fatto architettonico, un gusto non lezioso e in-



1



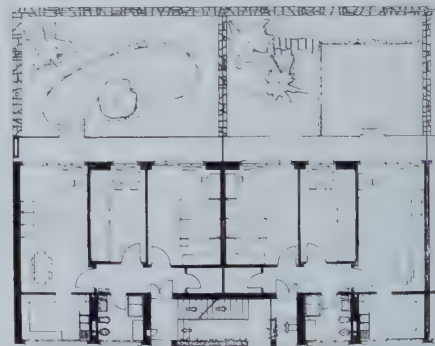
2







3



5 6



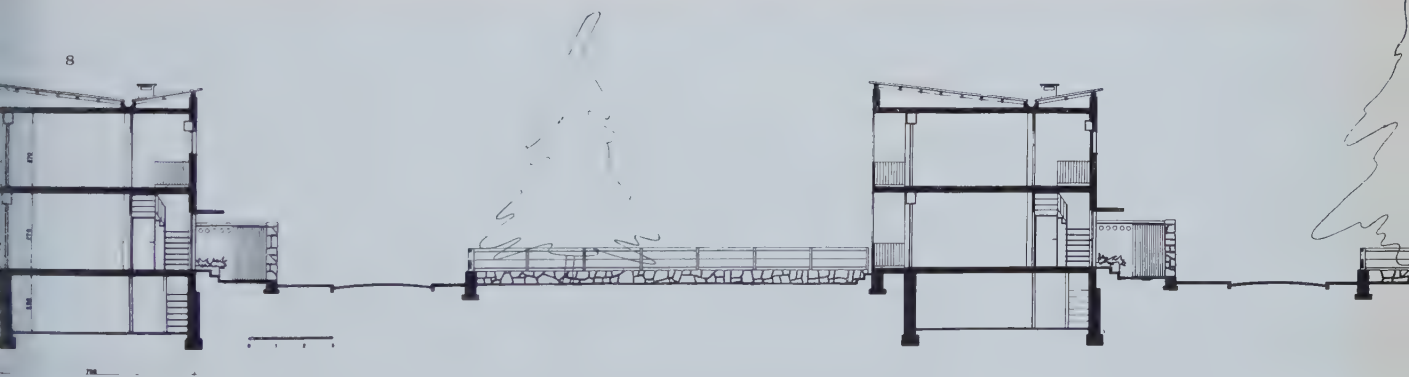
4





7

8



9



10







11



12



13 14

3,6. 1950-51: Case ad appartamenti con fronti a Nord ed a Sud nel quartiere residenziale « Canton Vesco » ad Ivrea (collaboratore Nizzoli). *Foto Rossi.*

4, 5. 1950-51. Case ad appartamenti con fronti ad Est e ad Ovest, nel quartiere residenziale « Canton Vesco » ad Ivrea (collaboratore Nizzoli). *Foto Rossi.*

7, 8, 10. 1951-52. Case unifamiliari a schiera nel quartiere residenziale « Canton Vesco » ad Ivrea (collaboratore Nizzoli). *Foto Rossi.*

9. Giochi bimbi nel quartiere residenziale « Canton Vesco ». *Foto Rossi.*

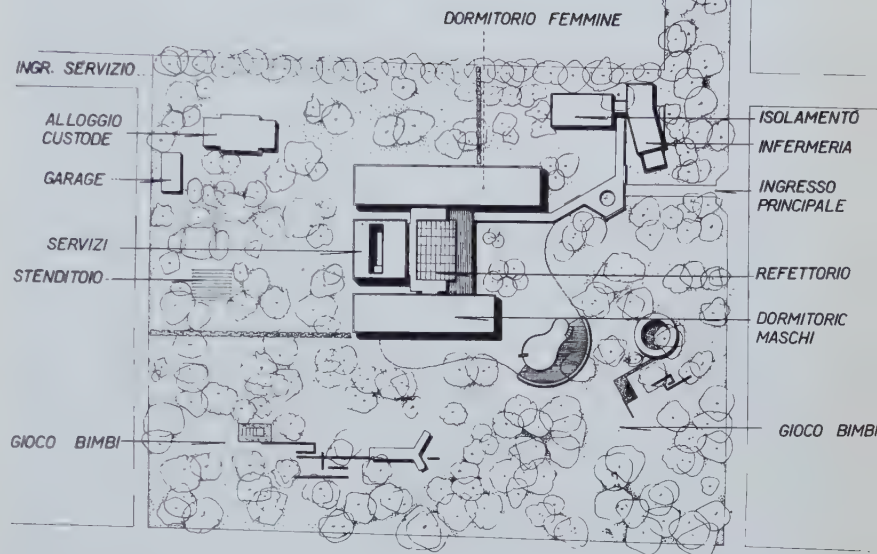




STRADA LITORANEA

INGRESSO A MARE

M 25 50  
F 50 100 150



Colonia per figli di dipendenti Olivetti a Marina di Massa 1948-1958 (collaboratore O. Cascio).

11, 12, 13, 18, 19. Vedute dei vari fronti. Foto Casali.

14. Il refettorio coi tavoli romboidali componibili. Foto Rossi.

15. Pianta del piano superiore.

16. Pianta del piano terreno.

17. Planimetria.

20. Il lettino dei dormitori. Foto Casali.

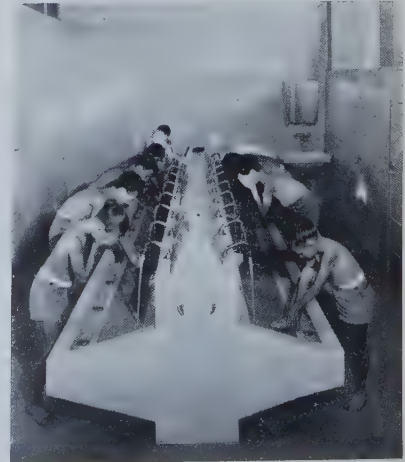
21. Il lavabo continuo. Foto Casali.



20



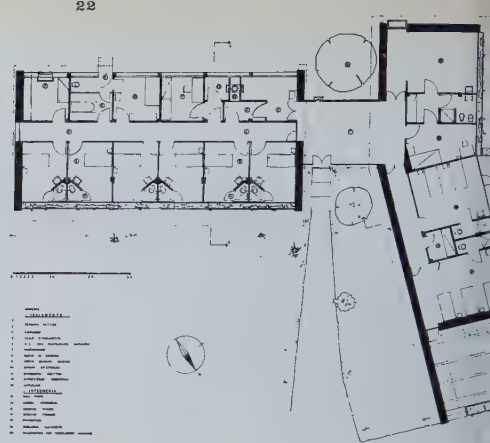
21



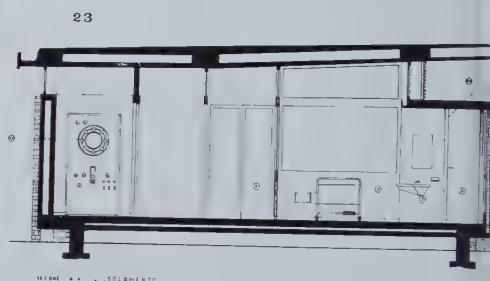




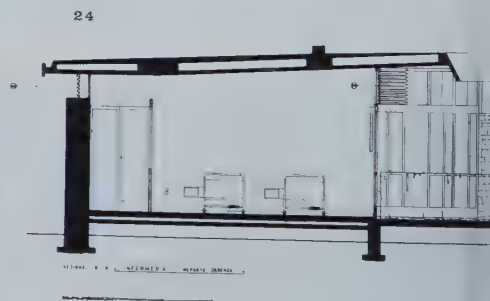
25



25



23



24

26

27

Colonia per figli di dipendenti Olivetti a  
Marina di Massa (1948-1958)

22. Pianta del padiglione destinato all'in-  
fermeria ed all'isolamento.

23. Sezione trasversale del padiglione dell'iso-  
lamento.

24. Sezione trasversale del padiglione dell'in-  
fermeria.

28





29



30

25, 26, 27, 31. Vedute dei vari fronti.  
*Foto Casali.*

28. L'ingresso con vista dell'isolamento.  
*Foto Casali.*

29. La zona dei giochi nella pineta. *Foto Rossi.*

30. La zona dei giochi al coperto. *Foto Rossi.*

31











33



34

32. Fronte Sud-Ovest del palazzo per gli uffici della Olivetti in Milano — anno 1954 — (collaboratori Bernasconi e Nizzoli). Nel 1957 ai progettisti fu assegnato per il palazzo Olivetti il premio «Presidenza da Repubblica» alla IV Biennale di S. Paolo del Brasile. *Foto Casali.*

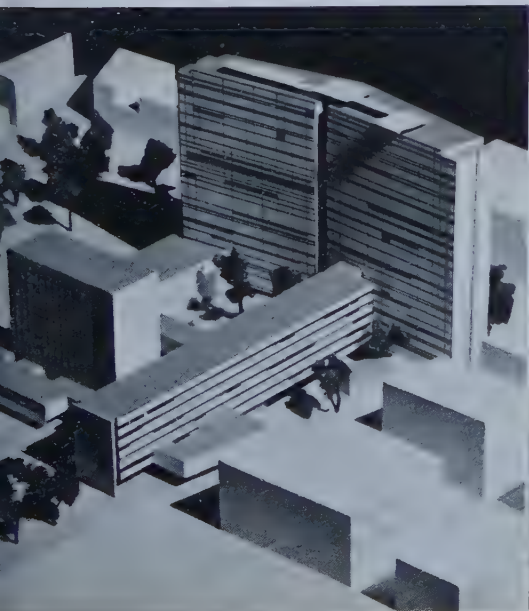
33. 34. Il fronte a Nord-Est. In questo edificio l'alluminio anodizzato è stato impiegato su vasta scala, specie il colore nero. In alluminio sono stati realizzati tutti i ser-

ramenti, la schermatura orientabile a N. W., i rivestimenti dei pilastri, le soglie ed i parapetti delle finestre. *Foto Casali.*

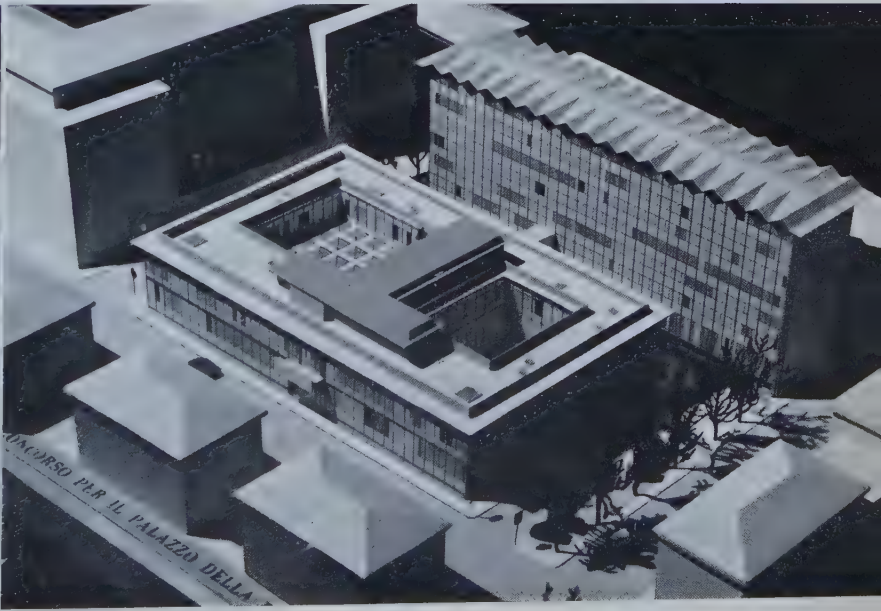
35. Anno 1956. Concorso per il palazzo della Regione Siciliana al quale è stato assegnato il 2° premio (collaboratori O. Cascio ed A. Tarpino). *Foto Lavarino.*

36. 1957. Concorso di primo grado per il palazzo della Regione Valdostana (collaboratori O. Cascio ed A. Tarpino). *Foto Perruca.*

35



36







37



38



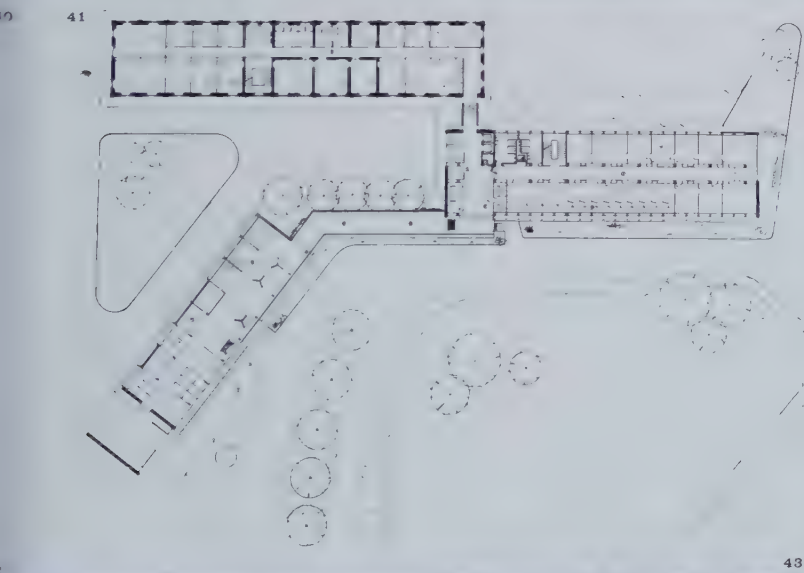
39

37, 38, 39. Anno 1958. Rifacimento ed ampliamento di una casa unifamiliare a Montelegero in Ivrea. Foto Casali.

40, 41, 42. Anno 1957-58. Palazzo per gli uffici della Mazzucchelli a Castiglione Olona (Varese). In questo edificio è stata impiegata su vasta scala la materia plastica: sono in cloruro di polivinile i rivestimenti di pilastri e di pareti esterne; in polistirolo i rivestimenti interni; in politene l'impermeabilizzazione del terrazzo di copertura; interamente in vinile i pavimenti. Foto Casali.

43. Particolare del fronte a Nord con vista dei pannelli di rivestimento in p.v.c. Foto Casali.

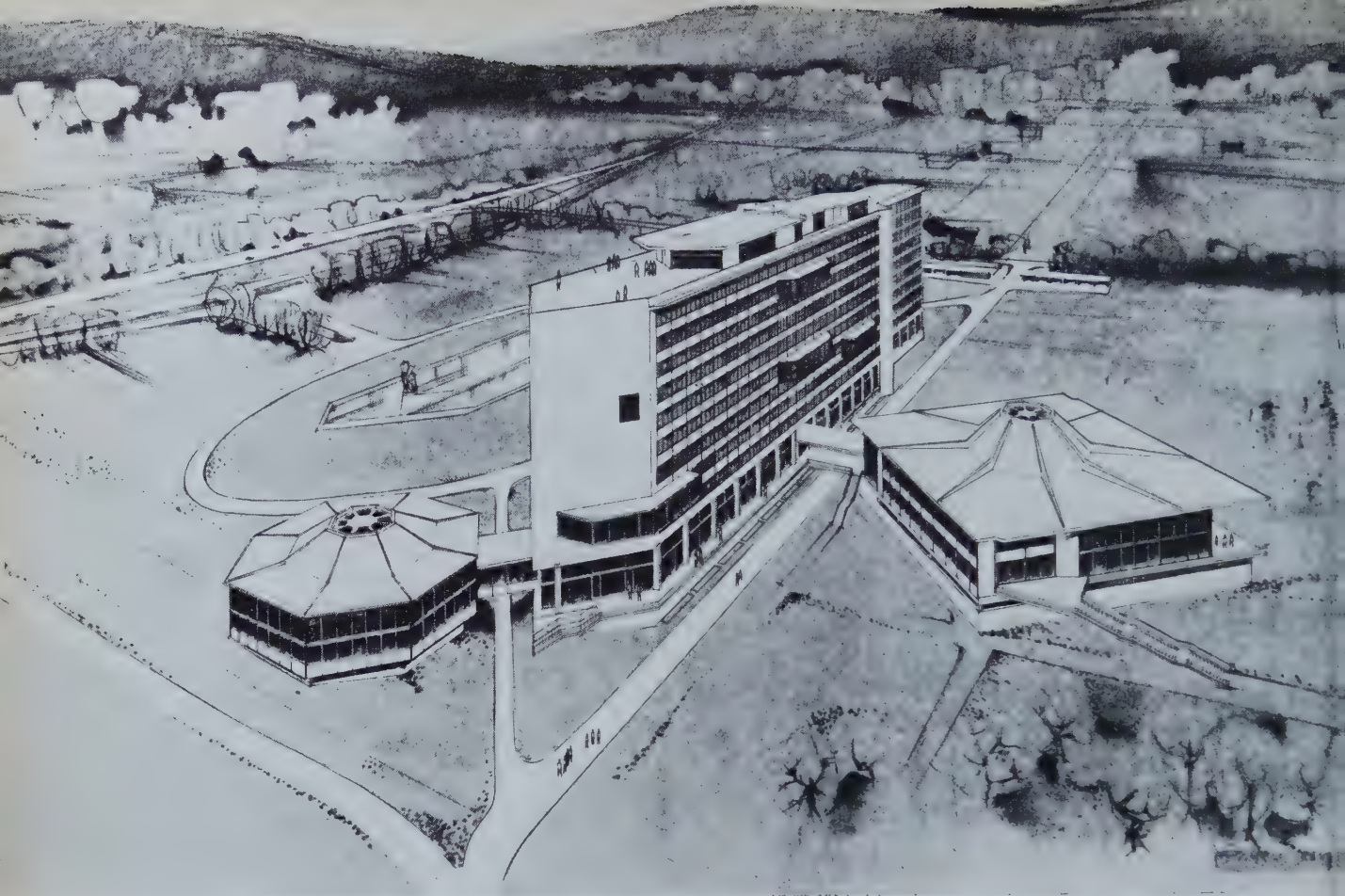




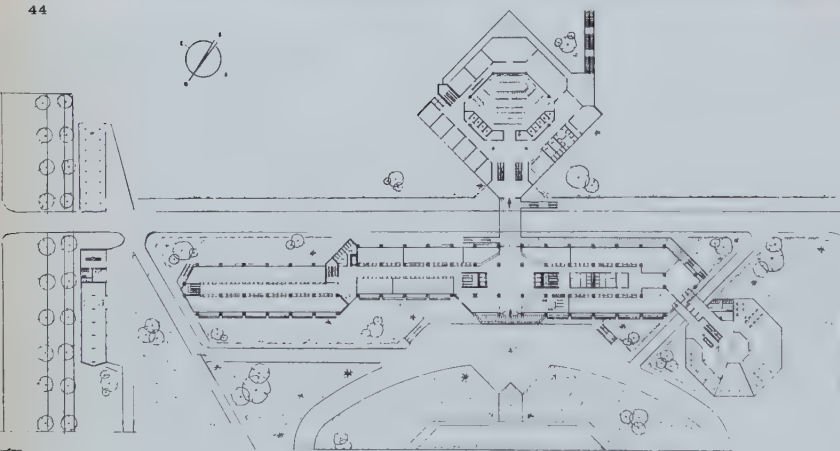
43







44



45

Nei primi mesi di quest'anno Focchi, con Bernasconi e Nizzoli, partecipò al concorso per il palazzo dell'« Organisation Mondiale de la Santé » a Ginevra, da costruirsi in località adiacente al palazzo dell'ONU. Fu l'unico gruppo italiano invitato, unitamente ad altri 14 gruppi rappresentanti 12 Nazioni.

44. Veduta prospettica del fronte verso il lago e la città di Ginevra. A sinistra il corpo della biblioteca — in aggetto sul fronte le 4 sale per riunioni disposte ai vari piani — a destra la sala del Consiglio Esecutivo.

45. La pianta del piano terreno.

46. La sezione trasversale.

47. Il fianco a Sud-Ovest.

48. Planimetria.

46



47







vece ben radicato della integrazione del « verde » all'edilizia, il senso della necessità di uno spazio di agio (naturalistico e di rapporto umano) attorno agli accadimenti architettonici (come per molti dei razionalisti della seconda generazione, anche per Fiocchi, l'architettura, secondo una particolare interpretazione wrigtiana, è istintivamente sentita nella sua prospettiva « orizzontale »).

Neila carriera di Annibale Fiocchi, tre sono i momenti individuabili, gli incontri decisivi per la definizione del suo linguaggio. Il primo risale alla sua prima giovinezza, agli anni di laurea ('39) e fu l'incontro con Terragni e Lingeri. Direi che questo incontro (è superfluo ricordare che, nella storia di un artista, grande o piccolo, ogni vero incontro è una agnizione) è stato determinante: una scelta oltretutto d'ordine spirituale e morale, che lo ha fatto trovare situato nel versante di una cultura oltre che in una scuola: a quell'esperienza infatti Fiocchi è rimasto sempre sostanzialmente fedele, anche se di un uomo come Terragni può essergli sfuggito l'elemento drammatico, l'intimo accento di solitudine e forse di disperazione. Più che come testimone, lo riceve entro la sua « visione del mondo » come un maestro: e del resto questa è una delle caratteristiche di Fiocchi, che non ha l'audacia del dialogo, ma piuttosto ascolta, accoglie e rimedita. Comunque sia di ciò, è certo che quello che è costante nell'architettura di Fiocchi, la lineare articolazione di forme rigide, la schietta denuncia delle linee e dei volumi, la semplicità dei congegni strutturali, a lui deriva da quel primo incontro giovanile: e se qui si parlasse di pittori, sarebbe ben detto che egli ha imparato dal suo primo maestro ad usare il colore puro.

Il secondo incontro è quello avvenuto con il mondo olivettiano. A Ivrea la « zona Fiocchi », individuabile soprattutto nel quartiere di Canton Vesco, è probabilmente la più incerta, la meno significativa, e, per ragioni molteplici che non è qui il caso di specificare, è piuttosto opera di « scuola » che di un maestro. Tuttavia, nel quadro dell'edilizia popolare italiana il decoro, l'agio, e quell'ininterrotto tralucere di una pallida (nordica) felicità nei grandi spazi del quartiere, il rispetto dei fondali paesistici, il tiepido lindore che non è soltanto prodotto dall'agghindato arredamento urbano ma deriva sostanzialmente dalla umana chiarezza dell'architettura, costituiscono un esempio di durata e di dignità che non si deve, a mio parere, sottovalutare. E' proprio questa temperie umana, questa misurata convivenza dei fatti architettonici con gli uomini, questa trascendentale socialità delle forme d'arte che Fiocchi ha assorbito dal complesso mondo Olivetti. (Ricordo che, nei primi tempi, Fiocchi sentiva come un'offesa recata a lui, e ai valori, il fatto che le massaie olivettiane stendessero i loro panni dalle finestre e dalle terrazze della sua architettura anziché nei recinti allo scopo destinati: e dicono che egli più volte mandò alcuni dei suoi fidi a rimproverarle. Egli s'impersonava soprattutto nel passeggiare che trascorresse da Torino alle stazioni delle Alpi, e che sarebbe rimasto turbato da quel deturpamento come un lettore di Casabella. Oggi credo che per Fiocchi il baricentro dell'emozione architettonica non sia più in quel tal passeggiare. Sinceramente, non credo che sia un risultato da poco).

Il meglio di sé Fiocchi l'ha dato per ora proprio in questo clima, nella colonia marina di Massa per i figli dei dipendenti Olivetti. Come mi è accaduto di recente di scrivere, la forma dell'edificio resiste compatta e lieve sicura ma non invadente, al denso verde della pineta, al giuoco violento delle luci e delle ombre, alla tentazione macchiaiuola del sole tra gli alberi, alla composizione alla Dufy che di continuo inventano le file dei bambini moretti e pittoreschi che le circolano intorno.

Nonostante che, a conti fatti, il terreno occupato sia praticamente un massiccio rettangolo, la colonia offre da ogni angolo prospettive articolate, mai perfettamente decifrabili: e l'esile striscia dei corpi delle camerate, sorretta dagli alti sempli-

cissimi pilastri rotondi, si accampa nei grandi spiani con indubbia eleganza.

In sostanza Fiocchi è riuscito qui ad affermare il rigore del linguaggio architettonico che si aggiunge come autonomo elemento creativo ad un paesaggio di per sé già espressivo. Ed ha acquisito un difficile, felice raggiungimento.

Il terzo incontro fondamentale di Fiocchi è stato Marcello Nizzoli. Nizzoli è una personalità completamente diversa da lui. La sua vena è lirica, letteraria, espressa dal filone più certo del decadentismo: la sua architettura è una invenzione, una grazia (spesso al limite del gioco) che si sostiene perchè sorretta da un'estrema, dolcissima raffinatezza del gusto: essa nasce non da una intuizione fantastica dei volumi, ma da una misteriosa e ricchissima germinazione di un segno grafico. In più c'è in Nizzoli una naturale sensualità delle forme accarezzate dalla fantasia; e questa sensualità, questa morbida, tattile, malinconica tenerezza, non certo il rigore, lo portano al « timbro » giusto, alla sua sensibile perfezione. Che cosa può dunque aver imparato da lui un architetto rigido e integro come Fiocchi? Direi, soprattutto, proprio la coscienza di questa differenza, la persuasione di un'eleganza qualitativamente diversa dalla sua (più insondabile, più segreta); il dubbio, o l'inquietudine, di un'altra perfezione; il gusto del racconto, riga per riga, parola per parola, che un architetto può svolgere; una accresciuta acuità della ricerca formale.

Questi, a mio giudizio, i sostanziali momenti formativi della personalità artistica di Annibale Fiocchi, gli arricchimenti di una vocazione del resto solidamente accertata, nei suoi limiti come nelle sue possibilità, sino dalle prime prove, ma forse soltanto ora giunta all'inizio dell'espressione piena di se stessa. Le qualità positive le abbiamo elencate: e sono la quadrata definizione culturale, la chiarezza morale, il tranquillo possesso di una *koiné* linguistica di sicuro livello. I limiti sono insiti in queste stesse qualità: Fiocchi può definirsi autore di elzeviri, garbato ed elegante scrittore di terza pagina, ove non cercheremo la grandezza dei classici, ma la prosa limpida, corretta, accessibile, di una divulgazione così partecipata da divenire un accrescimento d'ordine, un'acquisizione collettiva.

Geno Pampaloni

## Carlfried Mutschler

« Architektur ist plastisches Ereignis innen und aussen ». Dieser Satz, zu dem sich der dreunddreissigjährige Architekt Carlfried Mutschler bekennt, bedeutet bei ihm nicht plastische Reliefbildung der Wand und skulpturale Auffassung der Baukörper. Die plastische Wirkung, die seine Bauten anstreben, entsteht vielmehr aus der Konstellation glatt geschnittener Baukuben und ihrem räumlichen Verhältnis zueinander. Mutschler geht darin durchaus mit einer beträchtlichen Zahl junger Architekten einig, die sich einer vielseitig anwendbaren, eher nüchternen als phantasievoll-überschwenglichen Architektursprache bedienen. Die Bedeutung dieser Architektur liegt weniger in der einzelnen Lösung als in der Hoffnung, die sich an sie knüpft: dass mit dieser Generation ein sauberes, ehrliches und ästhetisch befriedigendes Bauen Terrain gewinnt. Die Zurückhaltung ist nicht Askese. Mutschler weiss aus Materialkontrasten — etwa dem Zusammenwirken von Sichtbeton, Ziegelausfachung und farbig gefassten Stahlprofilen — dekorative Wirkung zu gewinnen und sucht Fassaden gern durch charakteristische Fensterunterteilungen zu rhythmisieren.

Carlfried Mutschler, der an der Technischen Hochschule Karlsruhe studiert und sein Diplom bei Egon Eiermann abgelegt hat, konnte in den sechs Jahren seines Schaffens, zusammen mit seinen Mitarbeitern Vera Evers, Ernst Kummer, Eberhard Pleul, als freier Architekt bereits eine grössere Zahl von Projekten verwirklichen: Einfamilienhäuser, kleinere Industriebauten, eine Reihe von Sozialbauten. Ein Gemein-

dezentrum, ein Finanzamt, ein Kaufhaus, eine Volksschule sind im Bau — Aufgaben, die zur Auseinandersetzung mit Funktions-, Konstruktions- und Formproblemen jeder Art führen und eine glänzende Schulung für einen jungen Architekten bedeuten.

Die Kantine, die Mutschler für die Dr. C. Schleussner-Werke bei Frankfurt am Main baute, war seine erste grössere selbständige Bauaufgabe. Es ging dem Bauherrn darum, für seine Mitarbeiter innerhalb des Werkgeländes, jedoch ausserhalb des eigentlichen Arbeitsbereiches ein Erholungszentrum zu schaffen. Mutschler verband das Pförtnerhaus, ebenfalls eine Neukonstruktion, durch eine Pergola mit dem Hauptgebäude, das einen Speisesaal für 250 Personen (bei Veranstaltungen 600-800 Personen), einen Gästeraum und die Wirtschaftsräume umfasst. Eine zweigeschossige Kernzone enthält Kühlräume, Heizungs- und Lüftungsanlage und sanitäre Einrichtungen. Wichtig war dem Architekten die Verbindung von Innenraum und Gartenhof. Zum Garten öffnet sich die durchgehend verglaste Westseite des Speisesaals, und die Solnhofer Platten, mit denen der Saal wie die Terrasse verlegt sind, unterstreichen diese enge Beziehung noch.

Bei dem Büro- und Fabrikkomplex der Antriebs- und Regeltechnik-GmbH im neuen Industriegelände Heidelbergs ist die Anlage in drei Gebäude aufgegliedert, ein zweigeschossiges Bürohaus, die Fabrikationshalle mit einem Untergeschoss für Essräume und sanitäre Anlagen und ein kleines Nebengebäude. Die verhältnismässig geringe Ausdehnung



des Geländes erlaubt es, die technischen Büros so anzulegen, dass von ihnen aus die Arbeitsplätze sowie die Zufahrt zur Halle einzusehen sind. Dabei entstand gleichzeitig eine Gruppierung der Gebäude, die in der leichten Variation der Höhenabmessungen von der Hauptansichtsseite, der Autobahn Mannheim-Karlsruhe, ein ästhetisch reizvolles Bild bietet.

Auch bei einem weiteren Bauvorhaben in Heidelberg, der Firma Gebrüder Mappes, der Vertretung eines grossen Autowerkes, legte die Bauaufgabe eine Dreiteilung nahe: in die Werkhalle für Reparatur- und Kundendienst, das Büro- und Lagergebäude und das Verkaufsgebäude, das in seinen verschiedenen





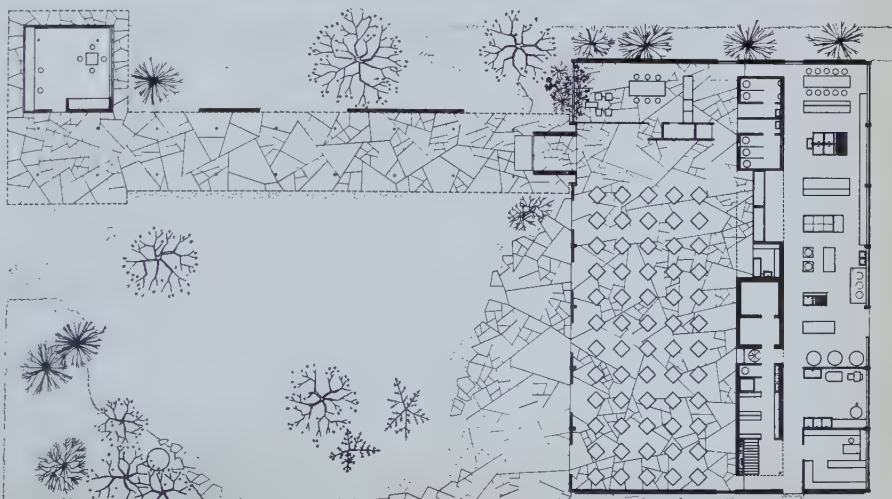
2

Funktionen der Lagerhalle eng zugeordnet ist. Zu den einfachen Mitteln sauberer Detaildurchbildung, guter Proportionierung und eines wirkungsvollen Verhältnisses von Glasflächen und ausgefachtem Mauerwerk tritt die graphische Wirkung der Hallenkonstruktion (Stahlgitterträger auf Stahlstützen).

Eine vollständig andersartige Aufgabe stellte sich dem Architekten mit dem Entwurf eines Gemeindezentrums in Mannheim-Pfingstberg. Über einem leicht ansteigenden, der Siedlung zugewandten Kirchplatz erhebt sich der transparente Würfel des Gotteshauses. Nicht die Glaswände bilden den eigentlichen Abschluss des Raumes, sondern der dichte Kiefernbestand, in den die Anlage eingebettet ist. Der Raum selber, der mit Empore 350 Menschen fasst, wird diagonal erschlossen; eingedeckt wird er von einem leicht gefalteten Stahlbetondach. Westlich begrenzt ein Pfarrhaus, mit Jugendräumen und Konfirmandensaal zu einer Raumgruppe locker zusammengefasst, den Kirchplatz. Den Hauptzugang markiert der frei stehende Glockenturm. Offenheit zur Umwelt und Abgeschlossenheit des sakralen Bereichs verbinden sich in dieser Anlage.



3



2. Kantine der Dr. C. Schleussner-Werke, Frankfurt-Neu Isenburg. Ansicht von Westen.  
3. Kantine der Dr. C. Schleussner-Werke, Frankfurt - Neu Isenburg. Ansicht von Osten.  
Kantine der Dr. C. Schleussner-Werke, Frankfurt - Neu Isenburg. Grundriss.









8



9

4. Büro- und Fabrikationsgebäude der Antriebs- und Regeltechnik GmbH, Heidelberg-Pfaffengrund. Ansicht von Westen.

5. Büro- und Fabrikationsgebäude der Antriebs- und Regeltechnik GmbH, Heidelberg-Pfaffengrund. Grundriss Erdgeschoss. 1 Bürogebäude 2 Fabrikationshalle 3 Garage und Lagerraum.

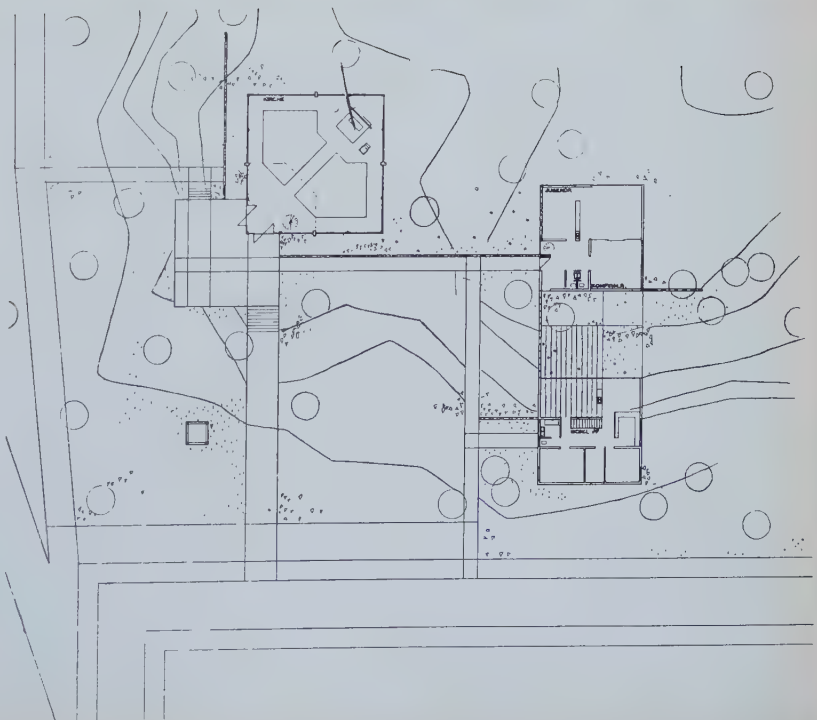
6. Büro- und Fabrikationsgebäude der Antriebs- und Regeltechnik GmbH, Heidelberg-Pfaffengrund. Grundriss Erdgeschoss. 1 Bürogebäude 2 Fabrikationshalle 3 Garage und Lagerraum.

7. Firma Gebrüder Mappes, Heidelberg Ansicht von Süden.

8. Evangelische Kirche und Pfarrhaus, Mannheim-Pfingstberg. Modellansicht von Nordosten.

9. Evangelische Kirche und Pfarrhaus, Mannheim-Pfingstberg. Ansicht des Modells von Süden.

10. Evangelische Kirche und Pfarrhaus, Mannheim-Pfingstberg. Grundrisse Erdgeschoss.

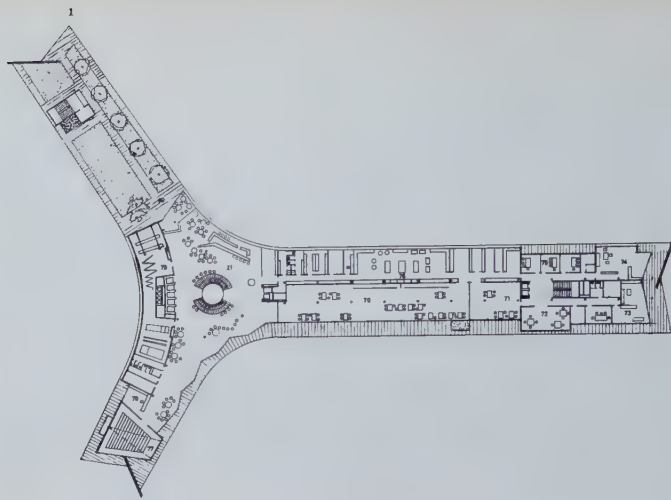


10

1.

L'immeuble administratif

Nestlé à Vevey

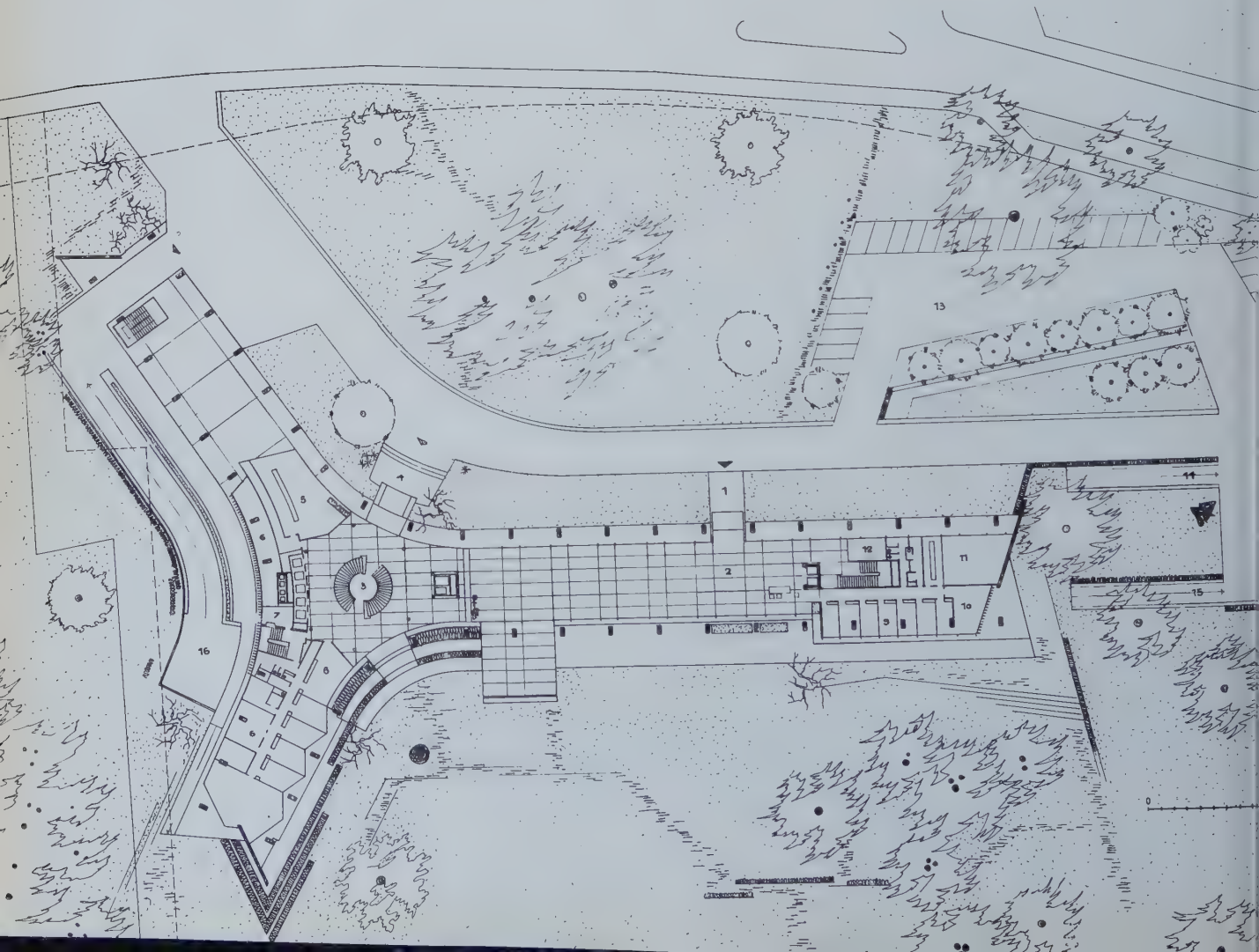


Les « dadas » linguistiques et culturels envahissent nettement toute une partie de l'architecture italienne, britannique et américaine. En Italie, comme on l'a pu voir à la douzième Triennale, ou dans les édifices d'Arenzano, signés par Ignazio Gardella, l'un des meilleurs architectes italiens, et publiés dans le numéro d'Août de Domus, ou comme on peut le voir encore dans une grande partie de la production « qualifiée », on perd de vue le problème central de

la construction contemporaine, qui est le problème de son industrialisation. Les raffinements excessifs ne font pas avancer la construction courante, et à côté d'une architecture « raffinée » de Gardella ou de Caccia Dominioni, géomètres et architectes non prévenus, demeurent dépayés et intimidés; ils ne font plus alors « moderne »; ils ne parviennent pas davantage à imiter les « raffinés »; ils se contentent d'atteindre le niveau de la médiocrité. En Ita-

lie les architectes vont à la recherche de lits en cuivre du XVIII<sup>e</sup> siècle, de nouvelles manières de traiter le bois, de nouvelles formes de fenêtres; ces dernières s'inspirent souvent des « cascine » lombardes. Le comble du snobisme des architectes et de leur troupe, semble-t-il, c'est de découvrir un fenil, de le vider, et de le transformer en une maison luxueuse. Les objets les plus modestes sont posés à côté d'objets de luxe et ainsi ennoblis. Bientôt nous

2











verrons circuler de vieilles automobiles de 1915 et peut-être des chevaux. C'est surtout à Milan, ville où l'on respire un relatif bien-être, que les aspirations bourgeoises triomphent dans l'architecture et s'ouvrent — fût-ce modérément — aux coups de tête « modernes ». En Grande Bretagne, le « dada » linguistique trouve en Aline et Peter Smithson deux protagonistes sérieux d'une aventure bien plus périlleuse, bien qu'elle soit plus « moderne » et plus proche de notre sensibilité (voir Zodiac 4). Le « brutalisme » est un mouvement moderne, — discutable, — mais moderne: il part en effet des données techniques d'aujourd'hui pour re-élaborer un lexique architectonique. Aux Etats-Unis le rêve de puissance et les exigences des « public relations » nationales, ont ouvert la voie au figinologie d'incroyable et fantasmagoriques séries d'édifices publics, comme les ambassades d'Athènes et de New-Delhi ou le pavillon de l'Exposition de Bruxelles. Le raf-

finement s'accroît encore, en milieu américain. Mais l'architecture moderne ne trouve d'indications utiles ni chez Edward Stone, ni dans le dernier Gropius et elle reste fortement interdite devant Minoru Yamasaki. Bien entendu, elle regarde au contraire vers un Louis Kahn. L'idéal serait là aussi de projeter des formes industrialisées, en tenant bien compte d'un goût enraciné dans la culture. Quand l'on est obligé de sacrifier l'un des deux éléments, il convient de laisser aux grands architectes comme Alvar Aalto les prestigieuses affirmations du goût et de l'art; mais il faut les sacrifier dans tous les cas où le génie ou le talent sont douteux.

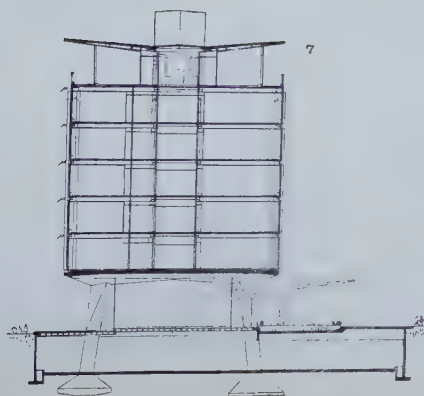
L'immeuble administratif Nestlé à Vevey, oeuvre récente de Jean Tschumi, architecte non complexé, vrai « constructeur », est reproduit précisément dans ces pages à titre d'avertissement et pour montrer ce que peut faire le fonctionnalisme pur. La société Nestlé

ne paraît pas avoir voulu faire grand; elle semble s'être préoccupée seulement de créer un édifice clair, fonctionnel, moderne. Le résultat, c'est une oeuvre qui soutient dignement le voisinage des meilleures réalisations de l'architecture moderne en Suisse. Cet immeuble administratif restera valable et « moderne », — comme le Ministère de l'Education et de la Culture à Rio de Janeiro — parce qu'il ne sacrifie pas à la mode du jour et il le restera pendant de nombreuses années. Il répond à de claires exigences de fonctionnement et même il a été conçu avec une certaine audace; mais il est tout de même bien ancré dans un goût figuratif solide et attentif. Notre revue suit toujours avec intérêt toute expérience et toute recherche figurative, mais elle ne peut que rappeler à ses lecteurs que les architectes modernes doivent avant tout et toujours prouver qu'ils ont le sens de leur responsabilité.

Bruno Alfieri



1-8. Plan d'un étage, situation, vues, détails  
et coupe du bâtiment de la société Nestlé  
à Vevey.





## Les papiers peints Le Corbusier

En 1932, présentant les papiers peints « Clavier de Couleurs » de la Salubra, exécutés d'après ses projets, Le Corbusier citait cette observation de Fernand Léger: « L'homme a besoin des couleurs pour vivre; c'est un élément aussi nécessaire que l'eau ou le feu ». Toujours attentif à expliquer et justifier toute son œuvre, tous ses actes en relation avec les différents buts recherchés et les aspects, aussi bien esthétiques que psychologiques, économiques et pratiques, Le Corbusier expliquait les qualités requises du produit inaltérable et lavable, appelé « peinture à l'huile en rouleaux », qui permet d'être employé au dernier moment, éliminant ainsi les inconvénients et la lenteur des lambrissages ordinaires et garantissant en même temps la durée et la qualité de la matière et du ton. En outre, le choix pouvait être fait sûrement et calmement d'après les échantillons prélevés sur les rouleaux prêts à l'emploi.

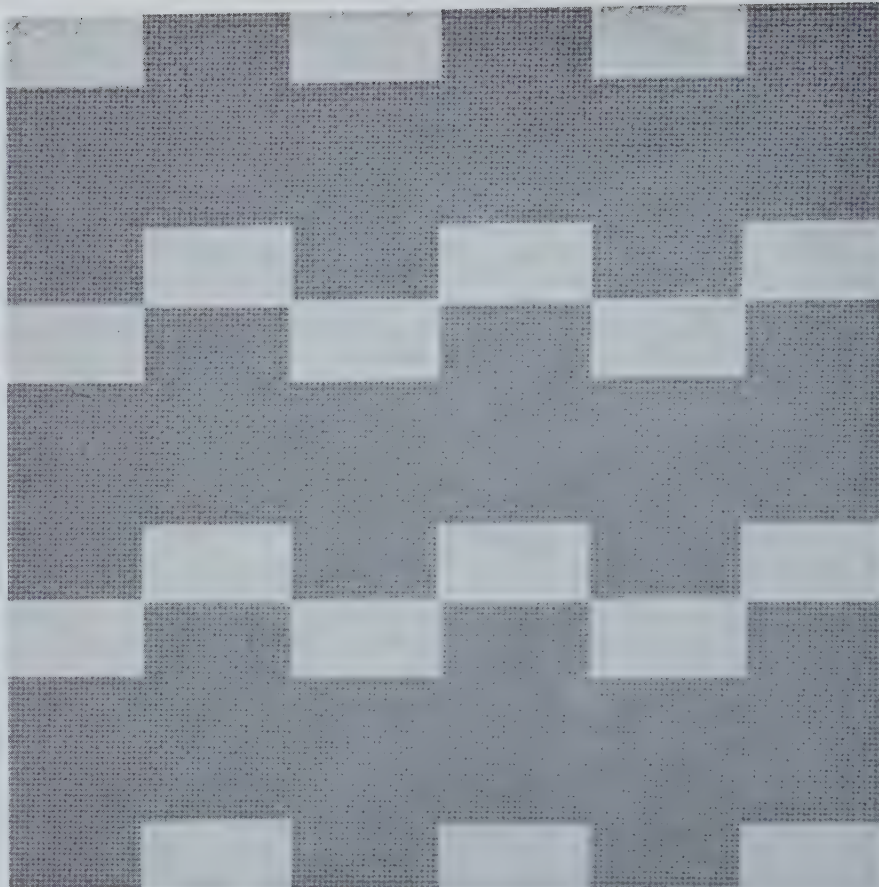
Chacun de nous — concluait Le Corbusier — « suivant sa psychologie propre, est commandé par une ou plusieurs couleurs dominantes. Chacun va vers telle ou telle harmonie dont a besoin sa nature profonde. Il s'agit de mettre chacun en état de reconnaître soi-même en reconnaissant ses couleurs ». A 27 ans de distance, Le Corbusier propose une seconde série de papiers « Salubra » que nous trouvons rassemblés dans un album admirablement présenté, facile à consulter et remarquable par sa clarté didactique. Il y a là un grand effort tendant à permettre au public de se rendre compte des qualités du produit et de ses nombreuses possibilités d'usage. Dans quelques pages préliminaires, enrichies de ses esquisses vivantes et savoureuses, l'architecte lui-même a résumé les données générales, spécifié les modalités d'emploi et donné de nombreux exemples de l'usage possible de ce produit.

Il y a vingt couleurs de base: à fond uni, avec des dessins géométriques serrés dans la série « MUR », ou plus librement rendues grâce à une ou plusieurs gammes de couleurs, pour les 2 séries « MARBRE ». Les rapports entre deux bandes, une fois rapprochés horizontalement ou verticalement, produisent sur le mur une impression de mouvement que la répétition rythmée, loin de détruire augmente au contraire, soulignant ou modifiant profondément les dimensions.

Employés également en relation avec les autres couleurs de l'ambiance, ces papiers peuvent accentuer la différenciation des plans et des éléments architectoniques, en en contractant ou en en dilatant visiblement les simples valeurs. La couleur devient ainsi un instrument propre à vivifier et donner des qualités à des intérieures même sans caractéristique profonde, et est ainsi le facteur principal de l'atmosphère.

Une couleur, et il ne pouvait en être autrement d'après la pensée de l'auteur, toujours éloigné du goût simple, jamais anonyme; une couleur difficile si nous voulons, mais aux nuances étudiées et fidèlement reproduites. Pour le reste, laissant un champ large à l'exploitation, nous disons avec Le Corbusier: « La parole est à l'imagination ».

P.C.S.



3.

### Méfiez-vous de l'originalité

Tout d'abord, d'après les différents articles dont il se compose, le numéro IX de *Architects' Yearbook* (éd. Elek Book Ltd, London, 1960) semble manquer d'originalité. Tout y est, en effet: l'urbanisme et l'architecture, la technique et l'esthétique, l'Europe et les autres continents, le présent et le passé. Beaucoup trop, semble-t-il. Mais plongez-vous dans la lecture de ces textes; et vous ne tarderez pas à vous apercevoir qu'ils ont été, au contraire, soigneusement choisis suivant une idée très précise et très claire, en vue d'une fin à atteindre: ce qui fait, malgré la variété des sujets et des auteurs, la parfaite ou presque parfaite unité de ce livre « pas comme les autres ». (Presque parfaite, à notre avis, parce qu'il nous est difficile de comprendre, par exemple, la présence de E.N. Rogers, comme auteur, parmi des gens « de gauche » tels que les autres auteurs, en général; où l'idée de l'attaque adressée, à propos de Berlage, contre Madame Kröller-Mueller: une femme « terrifiante », nous voulons

bien le croire, mais tellement moins bête que la majorité des femmes de sa classe et de son rang, qui jamais ne songeront à faire cadeau à l'humanité d'un musée tel que le Kröller-Mueller de Otterlo).

Voici l'idée centrale, le *Leitmotiv* qui relie l'un à l'autre les plus importants parmi les quinze articles: « Méfiez-vous de l'originalité » (Adolf Loos). C'est dans une étude de Kulka (qui fut son élève et son biographe) sur Loos, que le problème est posé dès les premières pages; c'est dans un article de Christopher Alexander, « La révolution est finie depuis vingt ans », axé sur l'enseignement actuel de l'architecture et sur le désarroi des jeunes, qu'on peut le voir formulé d'une façon nette, absolue et très proche du paradoxe, en passant par les théories bien connues de Maldonado sur l'*industrial designer* « qui n'est pas un artiste », par celles de Paul Kriesis sur les plans des villes, et d'autres; avec le sous-entendu, d'ailleurs transparent, de la conception sociale et politique implicite dans une certaine vision non académique, et même anti-académique, de l'architecture. Il s'agit, ici, uniquement de l'architecture moderne, voire contemporaine, de ces années-ci: problème excessivement passionnant, car il peut-être posé comme le problème même de la vie contemporaine, et qui ne peut donc pas être vu dans la même perspective des pionniers, qui, eux, repartaient à zéro et devaient tout inventer. Nous, il n'est plus question de faire du nouveau, affirme Christopher Alexander: la recherche du nouveau ne peut être justifiée qu'en tant que recherche du meilleur: il s'agit donc de raffinement,



d'aller plus loin dans la voie ouverte par les pionniers; et de s'entendre, puisque la révolution est finie depuis vingt ans.

L'importance de ces propos est, chacun le voit, exceptionnelle; cela fait l'importance de ce livre et du bilan dont il esquisse les premières lignes: l'importance d'une prise de conscience, infin, d'après la réalité des circonstances, de cette *crise* du monde actuel de l'architecture, qui ne pourrait être niée.

Un souffle de réaction, bien sûr, menace de décourager le lecteur, et surtout de décevoir les jeunes: même si l'on parle au nom de l'esprit anti-académique. Et pourtant, miroir et document en même temps, que l'on soit ou non d'accord sur tous les points avec ces auteurs, il faut reconnaître que le *Yearbook Nine* est un livre vivant et nécessaire comme il n'y en a pas beaucoup de nos jours, dans le domaine de l'architecture.

Parmi les autres articles, on y trouvera une remarquable étude sur la « centralité et la symétrie dans l'architecture de Wright », un compte-rendu très détaillé et très intéressant du concours pour Berlin capitale, un article sur le développement de la construction en béton armé, un sur l'architecture de A. Reidy (entre autres), et une proposition d'aménagement des villes « sans recours aux vieilles idées de changer la façon de vivre des gens », par Louis Kahn, qui nous ramène directement aux propos, dont nous avons souligné le caractère particulier, énoncés dans les articles les plus importants et polémiques du livre.

Giulia Veronesi

4.

## Auguste Perret et le béton :

### Champigneulle et Collins

Il est devenu impossible de dissocier le nom d'Auguste Perret de l'idée du béton armé; mais précisément, si l'on tient compte du résultat d'ensemble de son architecture, il est permis de se demander si Perret se serait également consacré à la cause de ce matériau, d'une manière aussi exclusive et presque publicitaire, s'il n'avait pas été fils et frère d'entrepreneurs. Certes Le Corbusier, Lurçat et Mallet-Stevens et — pour rester en France — parmi ses contemporains, même Tony Garnier qui avait son âge et qui avait projeté une cité entière en béton armé dès 1901, ont adopté ce nouveau matériau avec la même persuasion. Mais ils ont toutefois subordonné la question du matériau à celle de la forme architectonique.

On dirait que pour Perret il s'est produit le contraire; et même, ce sont ses défenseurs qui sont responsables d'une telle confusion. Ils accordent en effet trop d'importance aux quelques mots prononcés ou écrits par cet architecte qui fut un constructeur, mais non pas un penseur, assurément. Or, sa prédilection pour le béton armé n'y est jamais profondément motivée et quand on

examine les oeuvres, on constate que, en dehors de certaines constructions techniques comme les docks de Casablanca, l'atelier pour mise en scène, les magasins Esders, l'emploi du béton armé n'a jamais eu une part active dans son projet architectonique, sauf dans ses premières églises. En réalité cet architecte déconcertant a passé sa vie à côté du mouvement moderne sans jamais y participer, bien que certaines de ses premières oeuvres aient paru le diriger vers une interprétation vraiment moderne de l'architecture. Ce constructeur éminemment expert, qui fut durant toute sa vie (et à bon droit) le représentant de l'architecture « officielle » de la France, aurait pu aussi bien donner vie à la majeure partie de son oeuvre avec d'autres matériaux (une colonne n'évoque-t-elle pas le marbre?): or, on ne pourrait affirmer cela de Le Corbusier ou de Nervi.

C'est pourquoi, des deux récentes monographies qui en France et en Amérique présentent l'oeuvre de Perret avec des intentions critiques mais avec des résultats apologétiques, celle de Champigneulle (*Bernard Champigneulle: Auguste Perret* éd. Arts et Métiers Graphiques, Paris 1960) qui est la moins sévère, est celle qui fait le mieux ressortir la vraie nature de l'oeuvre de Perret, à savoir: qu'elle a été pendant la période de la grande révolte de l'architecture contre l'esthétique des académies néoclassiques, justement la plus haute expression de telles académies (et parfois la seule expression valable, du moins jusqu'à la veille de la seconde guerre); et qu'au Perret des meilleures années, avant la décadence sénile qui détermina la désastreuse d'Amiens, on ne peut comparer en effet ni un Piacentini par exemple, ni un Speer. La « ligne de force » de l'architecture moderne effleure à peine l'oeuvre de Perret; et peut-être seules la maison intéressante de la rue Franklin à Paris et, avec moins de vigueur, l'église du Raincy de 1922 resteront-elles les témoins des possibilités qu'il avait et qu'il s'est refusées en étouffant ce goût de l'invention, cette originalité spontanée qui sont la condition essentielle du travail de l'artiste.

Bernard Champigneulle exalte le caractère « monumental classiciste » de l'architecture de Perret, la « fière majesté » à la Haussmann de l'architecte qui dans la reconstruction du Havre « sans le moindre souci des modes du jour... retrouvait spontanément les grandes ordonnances royales... ». L'auteur ajoute que même dans le grand centre nucléaire de Saclay « tout paraît conçu selon les principes qui rappellent l'urbanisme versaillais »; c'est à dire, en 1960, l'urbanisme du siècle du Roi Soleil. Nous ne partageons par l'admiration du critique pour cette anachronique « grandeur »; mais c'est un fait que Champigneulle a parfaitement compris Perret.

De ces limites de l'architecte et de celles que prouvent les erreurs sans justification de la reconstruction d'Amiens, que ce même Champigneulle signale, il n'y a pas trace dans le volume pourtant plus chargé d'intentions critiques de Peter Collins (*Concrete: The vision of a new architecture*, éd. Horizon Presse, New York). Mais l'auteur survole les faits négatifs et manifeste une certaine mauvaise foi. Il a polarisé son étude, approfondie et détaillée, sur la question du béton armé et sur l'histoire de ses applications en architecture; mais il a le tort d'identifier cette his-

toire (toute documentée sur un matériel de première main et apportant beaucoup de faits inédits et intéressants) avec l'histoire de l'architecture moderne, dont il exclut partant certains des principaux représentants, depuis Horta, qui préférait le fer, jusqu'à Mies van der Rohe qui préfère le verre et l'acier. En vérité son livre ne met en relief que les oeuvres susceptibles de démontrer que le grand maître de cette « new architecture » est Perret, et c'est la conclusion de tout ce long essai. En conséquence Collins nie toute valeur à l'Art Nouveau, qui a pourtant engendré directement le mouvement moderne; et il sous-estime manifestement Henry van de Velde. Mais l'architecture néoclassique que Collins admire est loin d'être « neuve », même si la technique de construction de notre temps l'est.

Il y aurait beaucoup à dire sur sa captieuse version de la construction du théâtre des Champs-Élysées de Paris. Naturellement il se contredit quand il se voit obligé de louer jusqu'à la ligne « Art nouveau » abhorrée qui caractérise le plan, lorsqu'il attribue contre toute évidence à Perret même le plan du théâtre. Outre les témoignages de nombreux Parisiens, l'on a pu voir les projets originaux de Van de Velde lors de l'exposition de ses oeuvres qui a eu lieu à Zurich peu après sa mort; ils sont datés et signés.

Si l'on fait abstraction du goût personnel de l'auteur et de ses principes critiques (Collins semble parfois se faire le paladin de l'Ecole des Beaux-Arts, qui est le point d'aboutissement de la plus froide académie), il reste que son livre est une histoire richement documentée du béton armé; elle occupe en effet la moitié du texte et commence au premier « système Pisé » illustré de projets de 1812. Collins procède avec intelligence et compétence à une discrimination systématique entre les réalisations techniques en béton armé et les oeuvres architecturales, auxquelles il réserve le privilège de entrer avec tous les honneurs dans son livre: on n'y trouve donc illustré ni un pont de Maillart ni un édifice de Nervi; par contre on y trouve certaines oeuvres de la Renaissance italienne et française, comme exemples des « principes architectoniques du classicisme » auquel il rattache (comme Champigneulle) les oeuvres de Perret.

On voit parfaitement, en conséquence, ce que Collins entend par « architecture » et par « nouvelle architecture »; ce concept ne recouvre, tout simplement, aucun des innovateurs de notre temps qui ont pourtant créé précisément cette architecture qu'on appelle « architecture du béton armé ». Seul Le Corbusier y est subrepticement admis avec une seule illustration inévitable et des rappels inévitablement fréquents mais ironiques au cours du texte. Mais comment peut-on par exemple négliger le Weissenhof de Stuttgart de 1927? Et en remontant plus haut encore, l'école de Chicago?

Tant de travail, tant de recherches pour un ouvrage qui par la richesse de son originale documentation et surtout pour la subtile intelligence de certaines interprétations du développement architectonique du 19<sup>e</sup> siècle, aurait pu constituer un apport remarquable à l'histoire critique de l'architecture moderne, et qui est voué au contraire à rester à l'écart! Mais la figure de Perret y a trouvé sa juste place.

Giulia Veronesi







1. Wohnhochhaus in Bremen-Vahr. Entwurf 1959. Grundriss- und Ansichtsskizzen.

2-4. Wohnhaus auf der Internationalen Bauausstellung (Hansaviertel) in Berlin, 1957. Grundriss Normalgeschoss (2), Ansichten von Südwesten (3) und Nordosten (4).

5-8. Wohnhochhaus in Bremen-Vahr. Entwurf 1959. Modellansichten von Südwesten (5), Nordwesten (6) und Südosten (8). Grundriss Normalgeschoss (7).

9-16. Opernhaus in Essen. Entwurf 1959. Ansicht von Nordwesten (9), Situationsplan (10), Modellansicht von Westen (11), Ansichtsskizzen des Zuschauerraums und Schnitt Nord-Süd (12), Schnitte West-Ost und Nordost-Südwest (13), Grundrisse Eingangs- und Bühnenniveau (14), Foyer und Parkett (15), erster Balkon (16).

5.

## Aalto in Deutschland

Seit der Internationalen Bauausstellung 1957 in Berlin hat Alvar Aaltos Werk in Deutschland ein Interesse gefunden, das offensichtlich mehr ist als nur der Wunsch, sich über das Werk eines prominenten Architekten unserer Zeit zu informieren. Bauten Aaltos sind an den verschiedensten Orten Norddeutschlands in der Planung oder bereits im Bau. In Essen gewann Aalto den Ideenwettbewerb für ein neues Opernhaus mit einem Entwurf, der die Jury veranlasste, den ersten Preis zu erhöhen und zweite und dritte Preise nicht zu vergeben. In dem Bremer Vorort Vahr errichtete er ein grosses Apartment-Hochhaus mit 189 Wohnungen, für die niedersächsische Industriestadt Wolfsburg entwarf er ein grosses Kulturzentrum.

Was diese Projekte formal oder funktionell für die gegenwärtige Situation der modernen deutschen Architektur interessant macht, konnte bereits der Wohnblock auf der Berliner Interbau-Ausstellung zeigen. Aalto schuf einen achtgeschossigen Block, dessen beide nach Osten vorgelagerte Flügel die gedrungene Wirkung des Haupttraktes noch unterstreichen. Mit der Geschlossenheit der Baumasse verbindet sich aber eine sehr lebendige Differenzierung. Die Fassaden werden in gegeneinander versetzte Faszikel aufgebrochen, ohne dass die Staffelung der Gebäudefronten die Einheitlichkeit der Baumasse zerstört. Die Verkleidung des Gebäudes mit Zementplatten lässt Bänder entstehen, die als horizontale Klammern wirken. Andererseits schneiden die Balkons in die horizontalen Bänder ein — auch hier Vereinheitlichung und Differenzierung zugleich. Dieser Bau wirkt plastisch nicht nur als Ganzes, sondern auch in der Durchformung seiner Teile. Aaltos Werk, das in seiner jetzigen Phase eine humane Monumentalität erreicht hat, erweist sich als ein wichtiges Korrektiv gegenüber der Architektur des rechten Winkels, der scharf geschnittenen Baukuben und der zerbrechlich wirkenden Wandhüllen, wie sie in Deutschland mit dem Blick auf Mies van der Rohe und Skidmore, Owings and Merrill vor allem im Geschäftshausbau gern angewandt werden.

### Das Wohnhochhaus in Bremen-Vahr

Die Wohnungstypen von Aaltos Berliner Wohnhaus waren durch die Zentrierung aller Nebenräume auf einen Hauptwohnraum ausgezeichnet; von ihm aus erschlossen sich Schlaf- und Arbeitszimmer, Loggia, Essplatz und sogar die Küche. Sämtliche Wohnfunktionen hatten in dieser Lebenszelle der Familie ihren Mittelpunkt. Das neue Projekt, das Aalto für eine Wohnungsgesellschaft in Bremen errichtet, ist ein Apartmenthaus, das in jeder Eta-

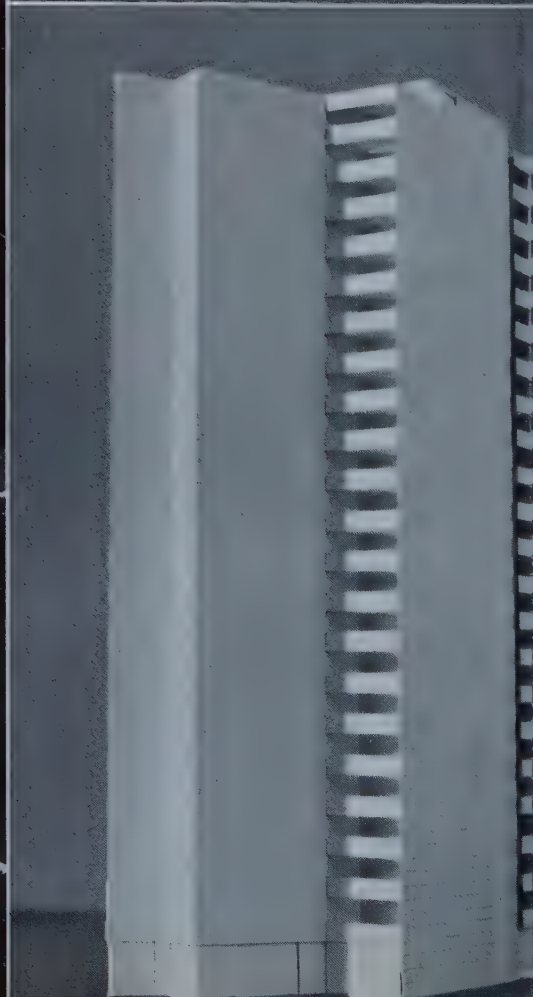


3



4







ge nur eine Zweizimmerwohnung, im übrigen aber Einzimmer-Apartments enthält. Doch auch hier verwirklichte Aalto die Idee eines gemeinschaftlichen Wohnens. In jedem Stockwerk erweitern sich die Flure zu einem Terrassenraum mit vorgelagertem Südbalkon, der allen Bewohnern der Etage zur Verfügung steht. Während aus der eigenen Wohnung der Blick über die neue, auf 10 000 Wohnungen angelegte Siedlung bis zur Stadtsilhouette Bremens reicht, öffnen sich diese gemeinschaftlichen Aufenthaltsräume zum Marktplatz der neuen Siedlung hin. Im Dachgeschoss ist ausserdem ein gemeinsamer Klubraum vorgesehen.

Die Apartments selber sind fächerförmig angeordnet; die Sektoren, die sie bilden, sind jedoch von ungleicher Länge, so dass Wohneinheiten für verschiedenartige Raumbedürfnisse entstehen. Die Front des zweiundzwanziggeschossigen Gebäudes ist daher unregelmässig polygonal gebrochen. Die Belebung der Fassade, der aus jedem Apartment wechselnde Blick, der den Bewohnern das Gefühl des Uniformitätsseins nimmt, sind Eigenschaften, die sich schon bei Aaltos Studentenwohnheim in Cambridge, U.S.A. (1947) bewährt hatten. In Bremen vermeidet Aalto ausserdem die Möglichkeit der Einsichtnahme von einer Wohneinheit zur anderen. Fenster und Balkons öffnen sich nach Westen und Südwesten, da die Kleinwohnungen für Werkstätige vorgesehen sind, die zumeist nur die Abendsonne geniessen können.

Differenziert wie die Führung von Fassade und Stockwerksfluren ist auch der Grundriss der Wohnungen selbst. Jedes Apartment enthält ausser dem Flur einen Abstellraum, ein Bad und eine Kochnische, die ebenso wie die Loggia aus dem unregelmässig viereckigen Hauptraum Kompartimente ausschneidet, eine Schlafkoje im Wohnraum bildet und reiche Gliederungsmöglichkeiten erlaubt.

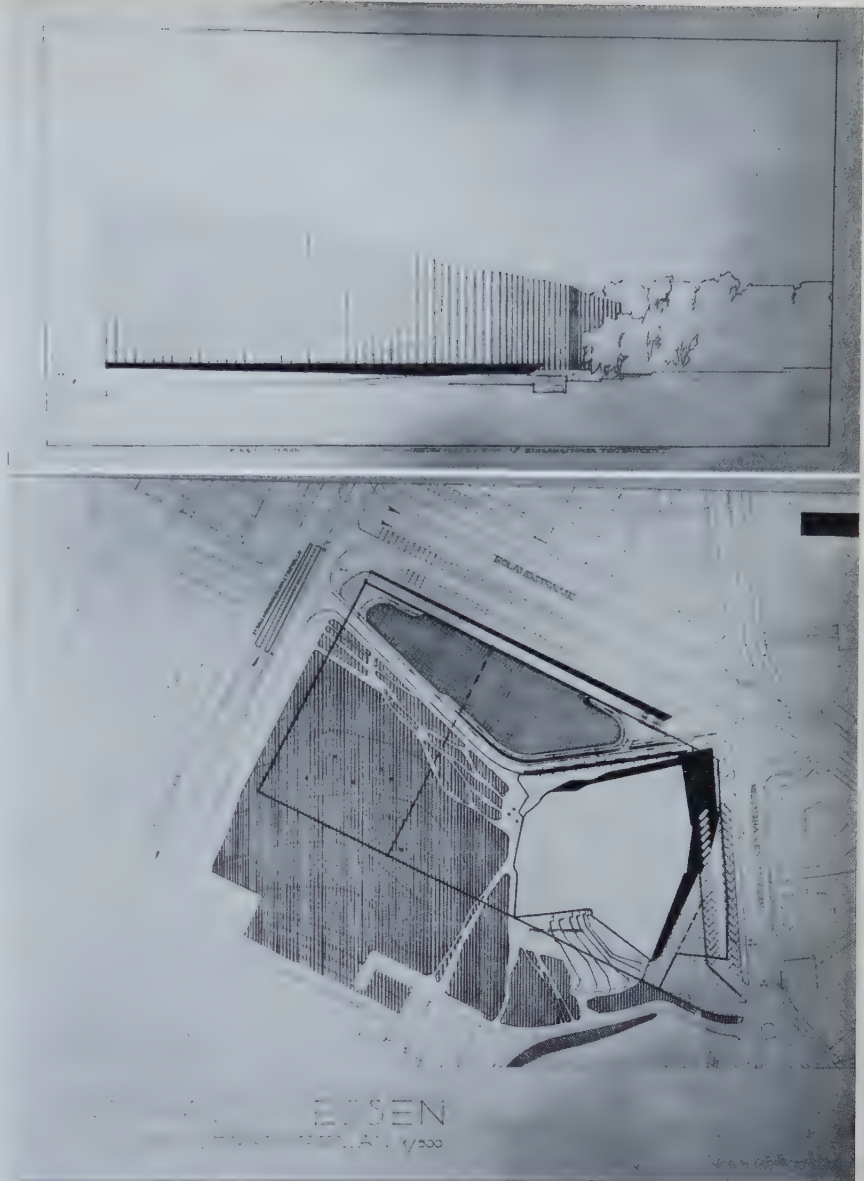
#### Das Opernhaus in Essen

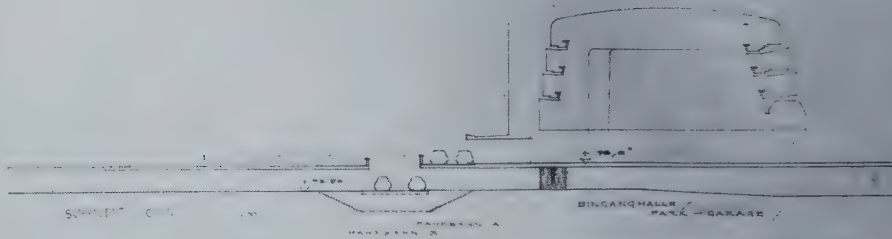
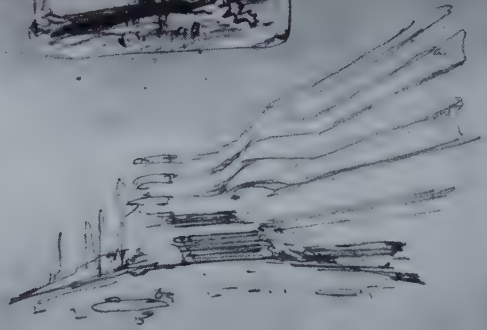
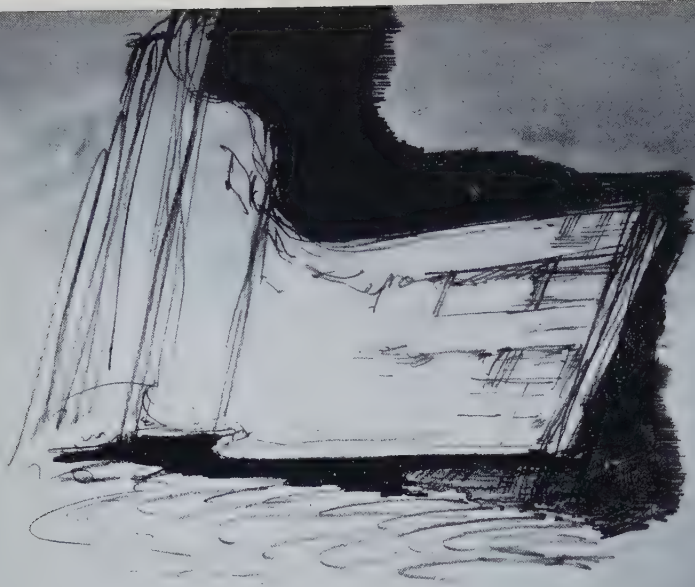
Aaltos bisherige Bauten in Deutschland sind entweder Wohnbauten oder dienen kulturellen Zwecken. Hier wie dort verwirklichen sie Aaltos Konzeption vom menschlichen Wohnen. Denn auch der Entwurf für ein Opernhaus, mit dem Aalto den Essener Ideenwettbewerb gewann, ist mehr als ein revolutionäres Theaterprojekt: er ist ein Versuch, die Industriestadt wohnlich zu machen. Das Grundstück, das für die Essener Oper vorgesehen ist, liegt am Rand des Stadtgartens, nur wenige hundert Meter vom Stadtkern entfernt. Aalto nützt diese Situation vielfältig aus. Er lässt nicht nur den Blick auf den Park soweit wie möglich frei, indem er das Bauwerk in die äusserste nordöstliche Ecke des Grundstücks rückt, sondern bezieht die Architektur selber eng auf Grünflächen und Baumbestand des Parks, ja lässt sie gewissermassen zu einem architektonischen Ausdruck des Parkgeländes werden. An seiner Südseite, dem Park zugewandt, senkt sich das Bauwerk, das mit einem schräg abgesägten Baumstumpf verglichen worden ist, bis zu einer Traufhöhe von 13 m, ein Mass, das die Höhe des Baumwuchses aufnimmt. Zu dieser Seite hin öffnet sich das Haus mit Foyer und Restaurant; eine kombinierte Studio- und Probebühne, neben der Seitenbühne gelegen, kann nach dieser Seite hin geöffnet werden und als Bühne für einen Freilichtzuschauerraum benutzt werden. Während das Gelände nach Norden leicht abfällt, schiebt sich der ansteigende Theaterbau mit einer Spitze, die an einen Schiffsbug erinnert, bis zu einer gros-

9

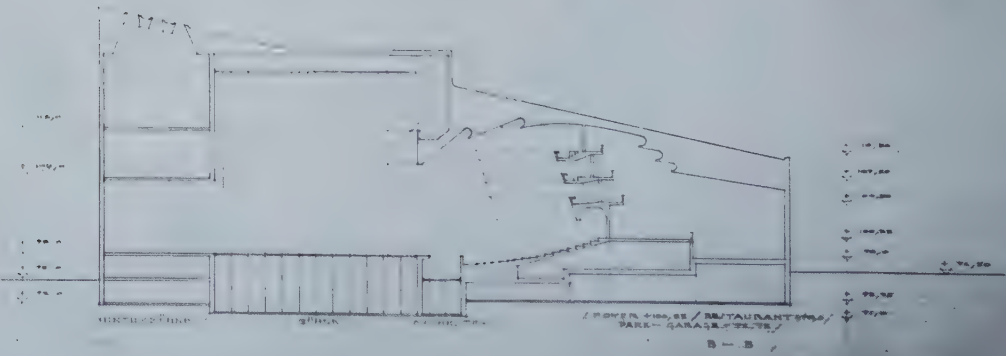
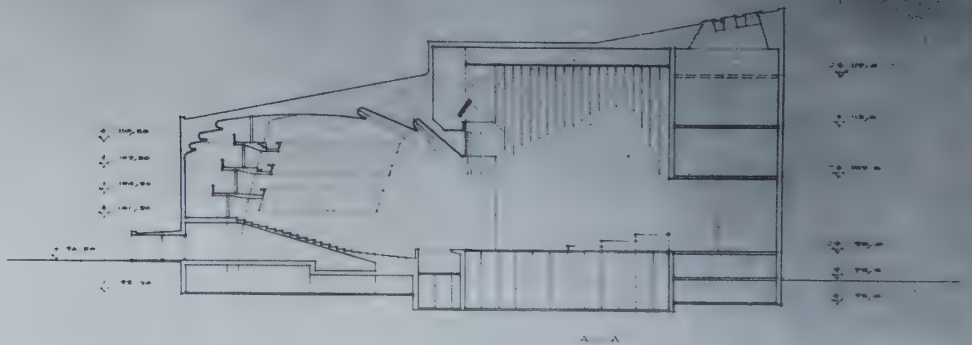
10

11





12



OPERNHAUS ESSEN - SCHNITTE 1/200

13



sen Strassenkreuzung vor und erreicht hier eine Höhe von 36 m. Die Architektur gibt dem Park eine Richtungstendenz und trägt ihn bis mitten in den Stadtverkehr vor.

Der Bau selber mit seinen grossenteils geschlossenen Wänden, für deren Verkleidung Aalto Kalksteinplatten vorschlägt, wirkt als monumentale Plastik. Auf sie bereitet schon das dreieckförmige Dach über dem tiefer gelegenen Parkplatz vor. Aalto denkt sich diese Fläche als unbegehbare steigende Ebene, die mit Granit bedeckt werden und « als eine Art von horizontaler, nicht figuraler Skulptur » erscheinen soll. Der Baukörper des Theaters selber wird durch keinerlei Aufbauten oder Aufsätze in seiner einheitlichen Wirkung beeinträchtigt. Das Bühnenhaus, sonst fast immer turmartig ausgebildet und als vertikaler Akzent gegen Zuschauerraum, Verwaltungs- und Werkstatttrakte abgesetzt, hebt sich kaum wahrnehmbar mit einem flachen Kreissegment hervor. Der komplexe Organismus eines Theaters, der sich üblicherweise in einem Ensemble von Gebäudeteilen unterschiedlicher Zweckbestimmung ausdrückt, wird bei Aalto von einem einzigen Gehäuse umschlossen. Aaltos Bau nimmt es darin an Konsequenz mit dem sonst so gegensätzlichen Entwurf Mies van der Rohe für das Mannheimer Theater auf. Auch in dem Mannheimer Projekt waren sämtliche Funktionen unter einem Dach vereinigt, wenn sich auch dort der Bühnenturm nicht in das leitende Formbild — den liegenden Kubus — einbeziehen liess.

Gibt sich das Opernhaus Aaltos für Essen von der Parkseite her intim, einladend geöffnet und setzt es an dem Verkehrsknotenpunkt Ecke Rellinghäuser- und Rolandstrasse mit der steil aufsteigenden Gebäudekante einen dramatischen Akzent, so zeigt es an der nordwestlichen Eingangsseite eine auf Sicht von weitem berechnete Front, die breit gelagert und in wellenförmiger Fluchtlinie angelegt ist. Fussgänger und Autobenutzer werden durch getrennte Portale in eine Halle geleitet, die mit Foyers und Umgängen eine dynamisch geführte und ungewöhnlich reich differenzierte Raumfolge bildet. « Eine räumliche Konzeption von grosser Originalität und Schönheit », urteilte das Preisgericht. Der Zuschauerraum, der für 1300 Besucher berechnet ist, hat asymmetrische Form. Abgesehen von einer allgemeinen Belebung der Form will Aalto damit einen Raum schaffen, der auch halbgelüftet nicht störend auf die Aufführung wirkt. Die Logen und Balkons sind in drei Zonen übereinander geordnet und so ausgekragt, dass der oberste Rang zugleich am weitesten zur Bühne hin vorspringt. Diese Logenwand, die mit weissem Marmor verkleidet werden soll, kontrastiert in Farbe und Material mit dem asymmetrischen Amphitheater des Parketts, für das Aalto sich eine tufblaue Farbgebung vorstellt.

Die Essener Preisrichter versprechen sich von einer Verwirklichung dieses Vorschlages Raumerlebnisse, die den Besucher « in eine festliche Stimmung versetzen ». Erreicht werden diese Erlebnisse mit Mitteln, die von jeder traditionellen Form des Theaterbaus abweichen zugunsten einer Lösung, die jede ihrer Neuerungen sinnvoll durch ihren Zweck rechtfertigen kann und zugleich das alte Recht der Architektur verteidigt, Ausdruck ihrer selbst zu sein.

Wolfgang Pehnt

14



15



16







*Proprio ora che il linguaggio dell'architettura sembra scadere ancora una volta nella decorazione — si chiami essa «neoliberty» o «ornamented modern», e sia europea o americana — vogliono risalire qualche gradino della civiltà e vedere da vicino quali sono le strutture fondamentali della casa? Robert Cresswell, illustre etnologo, ci condurrà per mano in quella che ci auguriamo sia una utile lezione.*

## Lectures

Robert Cresswell

### Les concepts de la maison: les peuples non-industriels

La crise actuelle de l'architecture provient partiellement du fait que les techniques modernes de construction permettent une multiplicité presqu'infinie de formes. Pour rendre aux formes une valeur intrinsèque, il faut expliciter le concept dont ces formes sont l'expression. La recherche de ce concept est rendue difficile par le fait que notre société se trouve en pleine période de transition, mais en tout état de cause il faut aller au delà de formules telles que se loger, se nourrir, se récréer, etc. qui sont des données tellement universelles, presque biologiques, qu'elles peuvent s'appliquer à n'importe quelle société dans le temps et dans l'espace. Or, il s'agit d'éviter la gratuité, il faut donc, chaque fois que l'on utilise ces concepts, leur restituer une réalité sociologique.

Le problème consiste essentiellement à déterminer d'une part si notre conception actuelle de l'habitation se trouve au terme de l'évolution qui nous parvient des temps préhistoriques, et d'autre part, si cette conception rend compte de tous les facteurs qui ont conditionné historiquement l'habitation et qui la conditionnent encore. Ce qui revient justement à resituer la maison et les fonctions auxquelles elle doit satisfaire dans leur contexte social. En d'autres termes, les mots: «maison, habitation», de quel sens se chargent-ils pour nous, d'abord en tant qu'individus, ensuite en tant que membres d'une société industrielle, éventuellement en tant que membres d'un groupement d'hominiens? Les techniques de construction et le plan réalisent-ils spatialement ce sens? Les moyens d'aborder ce problème sont multiples, mais un qui semble devoir être fructueux est d'enquêter d'abord sur la notion de l'habitation telle qu'elle apparaît

tout le long de notre tradition culturelle, et ensuite de confronter celle-ci, ou celles-ci, avec la notion qui ressort de la pensée architecturale moderne et de son expression concrète. Il faut enfin établir une comparaison avec les notions de l'habitation rencontrées dans d'autres cultures, sous d'autres conditions techniques et exprimant d'autres fonctions sociales. On peut remarquer tout de suite que plus on s'éloignera des techniques industrielles, plus ces notions de l'habitation seront inconscientes, car seule une libération des contraintes techniques permet un choix, exige donc de la réflexion, et par tant, une pensée architecturale.

Ces articles traiteront d'autres cultures que la nôtre, en résumant brièvement les grandes lignes de ce qu'a été l'habitation préhistorique, et en traçant les grandes coupures dans le monde de l'habitation «non-industrielle» et extra-européenne d'après les principaux modes de production. Pour serrer le problème de plus près, pour le traiter le plus efficacement possible, dans un espace qui est nécessairement restreint par rapport à l'ampleur des faits, un thème d'étude, sorti en réalité des recherches préliminaires, a été utilisé. L'habitation sera étudiée en tant qu'«outil». Dans cette perspective on peut considérer qu'elle est créée, comme tout outil, en vue de besoins spécifiques, et que sa forme et son organisation sont influencées par les facteurs du complexe culturel dans lequel elle s'insère. La fonction primordiale de cet outil est de protéger l'homme contre les effets nuisibles du milieu, qu'il s'agisse de l'auvent en branchages de l'Australien ou d'une habitation de vingt étages à New York. En remplissant cette fonction l'habitation crée un «micro-mi-

lieu ». Le micro-milieu représente une emprise de l'homme sur la nature, et il est à remarquer que d'une façon générale le degré d'autonomie de la maison vis-à-vis du milieu, ou la différence qualitative par rapport à l'homme entre le micro-milieu et le milieu tout court, peut être liée à la différence entre l'économie de la société étudiée et une simple économie de survivance. Autrement dit, à mesure qu'une population donnée s'éloigne d'une économie qui ne donne que les nécessités de la vie, la maison libère l'homme des contraintes de la nature. (Et le soumet aux contraintes de la création humaine).

La protection contre le milieu sera, d'une manière générale, la protection minimum nécessaire pour l'existence physique d'un individu : protection qui est, d'ailleurs, moindre que l'on se l'imagine. Mais l'évolution de l'habitation lui assurera de plus en plus de protection, car la technique de la construction, comme les autres techniques, évolue dans le sens de la complexité. Aussi, dans une société où l'économie produit plus que ce qui est nécessaire pour la simple survivance, permettant ainsi à certains individus des occupations qui ne sont pas purement productrices de nourriture, la protection contre le milieu s'exprimera par une variété de constructions, différenciées qualitativement entre elles. Corollairement, la technique de l'habitation étant toujours la dernière à changer quand il y a évolution technologique interne d'une culture, ou contact extérieur avec une autre culture, la protection contre le milieu est en deça des possibilités techniques d'une société. Telles sont les conditions générales de l'habitation, considérée en tant qu'outil, qui doivent permettre, utilisées comme thème d'étude, de dégager une notion sociologiquement juste de l'habitation. Avant, cependant, de nous reporter aux faits, il faudrait définir quelques points de vue qui sont implicitement à la base de l'étude. Tout d'abord, si l'évolution sociale est une réalité au même titre que l'évolution technique, on ne peut pourtant parler de progrès que dans le domaine technique - bien que l'on puisse parler d'une plus ou moins bonne adaptation de chaque état social à sa base techno-économique.

Il serait aussi opportun ici de mentionner le vieux problème de l'ordre par lequel l'homme est passé par les différents stades des techniques d'acquisition. D'une manière générale on peut dire que l'homme a chassé et cueilli avant d'avoir élevé et cultivé, mais cet ordre tout logique ne supporte pas davantage de précision sans être aussitôt démenti par des faits. Tout d'abord parce que les deux séries : chasse, pastoralisme, élevage ; et cueillette, agriculture extensive puis intensive, sont distinctes, et ensuite parce que, quelque soit la combinaison ou la permutation choisie pour élaborer un ordre de passage, il se trouve toujours un peuple ou un groupe qui ait emprunté une autre voie.

Cette étude s'arrêtera là où existe la littérature écrite, ce qui correspond très grossièrement à l'acquisition de la vraie métallurgie, à la constitution de véritables couches sociales, etc. Il est entendu que cette séparation est purement arbitraire, ne correspond à aucune coupure réelle en ce qui concerne la maison, et n'exclut pas d'allusions à des sociétés métallurgistes, voire industrielles.

Que savons nous de l'évolution de l'habitation, ou de ce qu'elle était dans

les temps préhistoriques ? Contrairement à ce que l'on pourrait croire, nos connaissances ne s'amenuisent pas de façon continue au fur et à mesure que nous remontons dans le temps, jusqu'à disparaître complètement avec l'Hominien qui maniait les bifaces abbevilliens. Nous savons d'une façon à peu près satisfaisante comment habitaient les populations du bassin mésopotamien à l'aube de l'histoire écrite, il y a environ 6.000 ans, mais au delà, à la fois dans le temps et dans l'espace, les données sont fragmentaires. Ceci tient à ce que l'habitation primitive était construite avec des éléments qui ne dureraient pas, et par ailleurs, à ce que la découverte de stations préhistoriques de plein air est difficile. En somme là où nous sommes contraints de nous baser uniquement sur des fouilles, que ce soit pour l'évolution de l'habitation dans une région donnée, ou pour l'état de l'habitation dans chaque région habitée du monde à un moment donné de l'histoire, il faut admettre que nous ne savons que peu de choses, bien que les fragments dont nous disposons soient souvent en eux-mêmes très complets.

Pour combler les lacunes, nous raisonnons par analogie. Prenant d'une part les trois variables les plus importantes du point de vue de l'habitation : le milieu naturel, le niveau technique, la configuration sociale, et d'autre part la maison ; nous constatons leurs différentes combinaisons historiques et actuelles, pour ensuite interpoler. Au mieux, la méthode laisse à désirer, mais quand en plus nous postulons une évolution antérieure d'un des critères avant de rechercher l'état probable de l'habitation, la qualité du résultat devient tout à fait problématique. Autrement dit, quand nous disons qu'une population d'autrefois vivait dans le même milieu que les Pygmées, par exemple, et jouissant d'un même niveau technique, comme le témoignent des restes matériels, employaient des abris temporaires faits de branchages, nous avons encore des possibilités statistiques d'avoir raison. Mais quand nous postulons que tel peuple qui pratique aujourd'hui, ou qui pratiquait dans l'histoire, l'agriculture sédentaire intensive, a dû passer par un stade d'élevage nomade, puis un autre d'agriculture extensive, et que nous lui supposons d'abord une tente en étoffe puis une maison plus ou moins durable en argile, nous doublons, littéralement, les sources d'erreur. Tout ce que nous pouvons dire quand les fouilles ou les faits nous manquent, est que le nomade employait un abri mobile, ou que le sédentaire d'une région chaude et non-forêtée habitait probablement une maison en argile. Plus de précision n'est que fausement scientifique.

Les premiers témoins de l'habitation humaine sont les grottes, mais dissipons tout de suite deux illusions. La première est que « l'homme des cavernes » préférerait celles-ci à tout autre lieu d'habitation, la deuxième qu'il y demeurerait depuis le début de son histoire. Descendants des espèces arboricoles, les premiers « hommes », d'il y a environ 500.000 ans, vivaient aussi en plein air. Il est possible que ce trait culturel comportait l'utilisation d'abris temporaires en branchages, qui n'ont naturellement laissé aucune trace.

C'est avec la parution des Néanderthaliens que la tradition parallèle d'habitation troglodytique est née, mais les découvertes d'industries associées avec cette race dans





3



- 1) Hutte Moï d'Indochine. Abri provisoire. *Photo AIT.*
- 2) Taudisà Porto Rico, illustrant la dépendance de la maison du contexte social. *Photo AIT.*
- 3) Somalie. Compement Adeïamara.

des stations de plein air prouvent qu'elle vivait également hors des grottes. En fait la prévalence des stations dans les grottes relève plus de la nature des recherches préhistoriques que de celle des hommes de ces époques. Une théorie récente veut que les Néanderthaliens, venant de l'Asie orientale et centrale, aient été les inventeurs de l'usage du feu. Une raison possible, alors, pour l'utilisation d'une grotte pourrait être que ses parois verticales et son surplomb donnent une surface plus étendue et de meilleur rayonnement thermique secondaire qu'un auvent de matière végétale ou animale, raisonnement qui dériverait, en ce qui concerne l'Europe, du climat de la pénultième glaciation, qui a débuté il y a environ 300.000 ans, ou des températures nocturnes des steppes en ce qui concerne le Moyen Orient. En tout état de cause la chose qu'il faut retenir est que les deux traditions étaient contemporaines et leur évolution parallèle.

Les premiers restes de ce que l'on peut appeler une construction datent du Néolithique. Il serait utile ici de préciser les notions de chronologie et de contemporanéité préhistoriques. Le Néolithique, comme les autres grandes divisions préhistoriques, définit un stade technique et correspond plus ou moins à un certain mode de production et à un certain niveau économique. Il définit l'introduction de la pierre polie à côté de l'utilisation de la pierre taillée qui continue, et le début de la céramique, il correspond en gros au commencement de l'agriculture et de la domestication des animaux, et partant, au début des civilisations qui deviendront urbaines avec l'introduction de la métallurgie. A ce moment-là il cède la place aux Âges de cuivre, de bronze, et de fer.

Ces périodes se succèdent dans cet ordre (sans que celui-ci soit intrinsèquement inévitable) dans toutes les régions du globe, bien que leurs durées diffèrent dans les chronologies relatives; les faits de diffusion à partir de centres plus développés venant parfois les raccourcir, ou supprimer entièrement une période, dans les zones périphériques. Ceci sous-entend le fait qu'au point de vue de la chronologie absolue ces périodes ne sont pas contemporaines. Autrement dit, considéré du point de vue de l'habitation, la maison néolithique définit l'abri semi-permanent de technique simple d'un peuple sédentaire utilisant les matières se trouvant sur place; et par ailleurs, au moment où les Gaulois construisaient des huttes et s'initiaient à l'utilisation du fer, le niveau techno-économique des Grecs leur permettait une construction monumentale: le Parthénon.

Nos quatre exemples d'habitation préhistorique viennent de l'Europe où l'état des fouilles permet d'affirmer leur caractère représentatif. Dans ce cadre le choix a été guidé par le mode d'agglomération et la complexité de l'unité habitable. Les « fonds de cabane » néolithiques, ainsi appelés car leurs seules traces consistent en des restes de sols battus situés audessous du niveau actuel, sont en général petits et ronds (diamètre 1m50 à 2m), contenant un foyer et livrant des silex et des tessons de poterie. On les trouve en habitat dispersé, ou groupés sans ou avec ordonnance. Tout ceci semble indiquer que la construction n'était guère autre chose qu'un abri et un lieu de rangement; la vie active, voire le repos, se passant en-

core pour la majeure partie en plein air. Il est intéressant à cet égard de se rappeler que dans les groupes humains à niveau technique peu développé, la notion de « chez soi » s'étend à l'ensemble du territoire tribal. Pour eux, changer de lieu de campement a la même valeur psychologique que pour nous, passer d'une pièce à l'autre dans notre maison. Il faut ajouter que ceci n'est pas un trait spécifique du nomadisme, comme nous pouvons nous en rendre compte en étudiant ce que représente la tente ou la yourte pour les pasteurs qui nomadisent sur l'axe Sahara-Chine.

A Aichbühl sur le Federsee, pendant ce que l'on appelle la deuxième phase du Néolithique danubien, nous trouvons des maisons qui étaient certainement plus, fonctionnellement sinon consciemment pour les habitants, que de simples abris. Des murs de clayonnage, probablement enduits, délimitaient un espace d'environ 7m sur 11m 50, avec l'entrée unique du petit côté donnant sur un cour de 7m sur 8m. Une antichambre profonde de 4m, contenait un four à droite en entrant et un foyer, qui par ailleurs avait un répondant de l'autre côté du léger cloisonnement qui séparait l'antichambre de la chambre. Le lit était au fond de celle-ci. Il est évident que l'espace total de cette maison (80 m<sup>2</sup>), par rapport à celle d'un « fonds de cabane » (3-4 m<sup>2</sup>), non seulement permettait une utilisation qui peut comprendre la plupart des fonctions de la vie physique, mais pouvait constituer une clôture de l'espace en fonction d'une unité sociale, clôture qui nous autoriserait à ajouter la notion de « maison » à celle d'abri.

Cette circonscription du sol en fonction d'une unité sociale est encore mieux illustrée par la ferme de l'Âge de fer de Little Woodbury en Angleterre. Une palissade de bois délimite un espace d'environ 140m de diamètre où se trouvent deux maisons circulaires en bois et tout l'outillage d'une exploitation agricole complète de cette époque. Nous pouvons donc, sans trop nous avancer, déduire que dès l'Âge de fer il existait à côté des agglomérations en germe, l'autre tendance d'occupation du sol, des exploitations autonomes probablement tenues par une unité sociale à liens parentaux.

Biskupin, petit village lacustre de l'Âge de fer polonais, représente par contre un haut degré d'agglomération ordonnée. Sur une presqu'île d'environ 2 ha., 106 maisons sont alignées en treize rangées inégales, derrière un rempart de bois et de terre, chaque rangée n'ayant qu'un seul toit de chaume. Chaque maisons comporte environ 80 m<sup>2</sup> y compris 18 m<sup>2</sup> d'étable, et l'on pense qu'elle abritait une dizaine de personnes. On suppose également l'ensemble de la population se répartissait entre une demi-douzaine de subdivisions sociales. Le caractère permanent de la construction, auquel est ajouté un caractère cellulaire, et la forte concentration, devait certainement donner une notion toute particulière de l'habitation à la population de Biskupin, mais il faut remarquer que ce sont des causes qui ne sont pas spécifiques à la maison (la défense notamment) qui ont donné lieu à ce type de construction, et partant à cette notion.

Quelques six mille ans avant l'époque de Biskupin, la domestication des plantes semble avoir eu lieu dans la région du bassin mésopotamien, entre 6.000 et 8.000 ans avant J.-C. Nous ne savons que peu de



choses sur les maisons de ces premiers « producteurs » de nourriture. A Sialk, où dix-sept couches contenant des restes de maisons à murs d'argile sont déjà en place 3.000 ans av. J.C., les plus anciens strates nous livrent des murs de clayonnage en-duit. A Hassuna en Iraq, les premières traces d'occupation du sol sont les foyers d'abris temporaires de nomades, en dessous de niveaux comportant des huttes en argile, puis des maisons en couches d'argile damée (5.000-4.000 av. J.C.), en briques séchées au soleil (4.000-3.000 av. J.C.), enfin en briques cuites au four, mode de construction qui a subsisté avec toutes ses variantes jusqu'à ce jour. L'utilisation de goudron pour l'imperméabilisation est déjà en évidence au 5e millénaire.

Le thème de cette étude ne serait pas enrichi par la multiplication d'exemples d'architecture non-monumentale de l'époque protohistorique de l'axe Egypte-Iran; il suffit de passer rapidement en revue les constructions telles qu'elles se trouvaient dans les deux centres les plus importants: les deux extrémités de ce « Croissant fertile ». L'Egypte semble avoir suivi la progression: abris de roseaux, murs d'argile, murs de briques, avec une technique très intéressante d'utilisation de bois adaptée au climat pour les maisons riches. (Il serait par ailleurs intéressant de se demander dans quelle mesure les premiers murs d'argile, épais en Egypte de 1m50, ont servi à créer la notion d'une différenciation de l'espace entre l'intérieur d'une maison et l'extérieur; chose que le simple écran de matière végétale ne peut guère faire.

Cette différenciation est devenue tellement ancrée chez nous qu'il suffit d'un cloisonnement symbolique de l'espace pour la faire naître, comme témoignent certains maisons actuelles dont les murs extérieurs sont en verre transparent).

A Sumer et à Akkad, et plus tard en Assyrie, l'habitation moyenne consistait en une maison de briques d'un étage, divisée en plusieurs chambres. Les dimensions de celles-ci pouvaient varier énormément, allant de 12 m<sup>2</sup> à 60 m<sup>2</sup>. Les unités n'étaient pas nécessairement groupées autour d'une cour ouverte. Avec l'amélioration des méthodes de culture, et de ce fait l'institution des surplus de nourriture qui permettait la spécialisation dans le travail et qui marquent l'instauration de classes sociales, nous trouvons aussi installées une différenciation et une hiérarchisation dans la construction. A Sumer et à Thèbes nous avons les abris des agriculteurs et des artisans, les maisons riches des nobles et des prêtres, les palais des rois et des pharaons, les temples, les fortifications, etc. Il est évident que pour la grande masse des gens, le micromilieu est assez sommairement différencié, mais que par contre, même pour cette grande masse, on doit se servir de cet outil qu'est l'habitation d'une façon différente selon son état d'agriculteur, d'artisan, de pêcheur, etc.

Cette différence se trouve encore illustrée dans cette grande civilisation qui s'est construite dans la vallée de l'Indus d'une façon tout à fait indépendante, et qui pouvait concurrencer l'Egypte et Babylone dès 3.000 ans av. J.C. Civilisation comportant des classes sociales bien distinctes, hiérarchisée selon la race aussi bien que selon le statut social. Sa base économique était l'agriculture avec irrigation artificielle et l'élevage. Ses villes, dont Mohenjo-Daro et Harappa, étaient

des centres de commerce autant que des centres politiques, où travaillaient notamment des métallurgistes et des potiers. Le matériau de base de leurs constructions étaient la brique cuite au four; la brique séchée au soleil étant surtout employée pour le remplissage. La hiérarchisation sociale se trouvait reflétée dans l'urbanisme et dans l'architecture. Non seulement les maisons s'échelonnent entre celles de deux pièces des artisans et travailleurs et les demeures de deux étages, contenant des cours, des bains, et maints appartements, de la bourgeoisie, mais encore chaque catégorie a son quartier distinct dans la ville. Encore une fois nous trouvons confirmée une des hypothèses du début à savoir que chaque société gardant en son sein les traces de l'évolution de son architecture, l'étude permet de retrouver le fil conducteur de celle-ci dans un même contexte social. L'exemple de ces villes de l'Indus éclaire également une autre idée: les plans et la disposition des maisons dans l'espace démontrent que les unités sociales ont des valeurs différentes suivant les classes sociales. Les maisons bourgeoises renfermées autour de leurs cours traduisent une unité qui est à l'échelle de la grande famille, tandis que les maisons des artisans n'abritant que des familles simples, ne forment un ensemble qu'à l'échelle du groupe professionnel.

Retournant vers l'Ouest et descendant dans l'échelle du temps, vers l'Antiquité classique méditerranéenne, nous ne prendrons l'exemple de la Grèce que pour indiquer la naissance d'une idée qui joue un rôle important dans le concept de la maison de la civilisation occidentale. Les premières constructions connues semblent avoir été des huttes circulaires provisoires avec un toit conique. Celles-ci ont évolué vers une forme en fer-à-cheval, pour s'allonger par la suite et devenir rectangulaires avec l'entrée sur l'un des petits côtés et une abside semi-circulaire sur l'autre. Ensuite on érige un cloisonnement qui crée une chambre à coucher séparée dans l'abside, et un portique est construit sur l'autre petit côté. Puis l'abside devient rectangulaire. Enfin, par l'utilisation de colonnes on augmente la grandeur possible de la pièce de séjour et un foyer permanent est installé. Ici naît, semble-t-il, le concept européen du foyer comme centre de la vie domestique (fait qui se traduit dans le langage).

Jetons un coup d'oeil sur l'architecture non-monumentale de l'Amérique précolombienne. Il faut préciser tout de suite que nous savons peu sur l'évolution de l'habitation en Amérique, mais que le mode d'exploitation et de peuplement de l'Amérique par les Européens nous permet non seulement de décrire assez exactement l'état de l'habitation à la fin du XVe siècle, mais en y ajoutant les résultats des recherches archéologiques, de construire un certain nombre d'hypothèses assez certaines. Les deux exemples choisis (parmi des dizaines possibles) le sont parce qu'ils illustrent deux idées importantes dans toute étude des déterminismes de la maison.

Les Hidatsa était un peuple de l'Amérique du Nord qui habitaient la région de forêts et de savannes le long du Missouri. D'avril à novembre ils étaient des agriculteurs, cultivant avec de bons rendements le maïs, les haricots, les courgettes, etc. Entre décembre et mars ils chassaient le bison. Leurs habitations pendant la période agricole se concentraient dans des

villages assez considérables entourés d'un rempart de bois. Ces maisons étaient circulaires (9 à 12 m de diamètre), consistaient en un cercle de pieux extérieur d'environ 1m50 de haut supportant une solive de bois horizontale d'où partaient vers quatre pieux centraux d'environ 4m de haut, les chevrons supportant les branchages, l'herbe, la terre, et enfin les mottes de gazon du toit. Ces constructions duraient plusieurs générations.

Les habitations pendant la période de chasse étaient les tipis, qui ressemblaient à ceux utilisés dans l'immense domaine des Indiens chasseurs des Plaines. Hauts de quelques trois mètres, d'environ 4m de diamètre, ils consistaient en une couverture de peaux de bison supportée par une dizaine de mats arrangés en cône. Une bande de peaux formant « mur » était attachée à l'intérieur aux mats à environ 1m du sol, créant ainsi un lieu de rangement. Le foyer était au centre. Différentes parties du sol à l'intérieur étaient réservées à différentes personnes ou à différents usages.

Nous avons donc ici un peuple dont la base économique est ambivalente, qui a effectué une synthèse entre un nomadisme de chasse et un sédentarisme d'agriculture. Il a parfaitement adapté ses modes de construction à ses deux modes de vie. Etant donné que dans le domaine des concepts qui symbolisent directement des données du niveau techno-économique, les concepts nés de techniques plus évoluées ou plus anciennes ont tendance à se projeter sur des techniques plus simples ou nouvelles, mais parallèles, il est probable que les Hidatsa projetaient sur leurs tipis la notion de la maison qui dérivait de leurs constructions de périodes agricoles. Et cet exemple illustre encore une fois, si besoin en était, le danger d'une simplification de la progression et de l'évolution techniques dans l'histoire de l'humanité. Les Maya, dont on n'a guère besoin de décrire la civilisation ici, pratiquaient une agriculture de brûlis, et habitaient une région de forêt tropicale. Cette combinaison ailleurs en Amérique a donné lieu à des constructions en matière végétale devant être abandonnées après seulement quelques années. Elle a abouti chez les Maya à des constructions durables en pierre, dont on a retrouvé les traces des plateformes rehaussées servant de fondations. (La nature des roches affleurantes y est, évidemment, pour quelque chose.) Ce qui est important dans l'exemple est que le genre de la maison ne découle pas naturellement d'un seul élément dans la base techno-économique, mais qu'il y ait intégration entre tous les éléments en jeu. Quelles conclusions pouvons nous tirer de ce court résumé de l'histoire de l'habitation? D'abord que d'autres notions que celle de simple abri s'attachent très rapidement à l'habitation. Ensuite, que la différenciation de l'espace semble naître avec l'apparition des couches sociales, d'une part parce que l'état technique à ce moment-là le permet, et d'autre part, peut-être, parce que, la naissance d'antagonismes larvés ou ouverts à l'intérieur d'une société provoquant leur concrétisation spatiale, le cloisonnement de l'espace acquiert un sens symbolique.

Passons ensuite à l'étude de l'habitation parmi les peuples sans écriture à l'heure actuelle. Cette vue synchronique peut également, toutes réserves gardées, nous renseigner sur l'évolution de l'habitation.

Les critères qui seront employés ici pour faire les grandes coupures seront le mode de production et le genre de vie. Les critères géographiques ou climatologiques ont tendance à aboutir à une simple énumération ou inventaire. Les critères intrinsèques à la maison: fonctions, techniques de construction, plan, etc. qui seront utilisés dans une troisième partie aboutissent à un déterminisme de l'habitation, tandis que ce que nous cherchons ici est de dégager la notion, le sens conceptuel, de la maison pour les gens qui s'y trouvent. Nous allons donc passer en revue les constructions chez les peuples nomades, pasteurs, et agricoles. Il faudrait toutefois se souvenir que ces modes de production sont des modes dominants et non pas exclusifs. Aucun peuple ne vit uniquement des produits de la chasse, ou de la cueillette, ou de l'élevage, ou de l'agriculture.

Les nomades d'aujourd'hui sont tous de groupes qui vivent en marge des grandes régions agricoles, où le climat et le milieu naturel sont tels qu'à moins de disposer de ressources d'une infrastructure industrielle, l'agriculture est impossible. De ce fait, ces groupes, qu'ils soient cueilleurs, chasseurs, ou pasteurs, ont besoin d'un abri mobile, étant donné que la pauvreté des ressources naturelles les obligent à être continuellement en mouvement.

Deux solutions leur sont offertes, soit l'abri provisoire, soit la tente. L'abri provisoire, que ce soit l'écran de matière végétale des Australiens, ou l'espèce de hutte en branchages bâtie au pied des arbres par les Pygmées, se définit de lui-même. La tente comprend toute construction à charpente démontable couverte de matière souple, le tout transportable, ce qui fait que l'abri en arceaux de bois flexible couverts de nattes des Danakil de Somali, ou celui également en arceaux de bois couverts de branchages des peuples Gé du Brésil, rentrent dans cette catégorie.

Deux régions forment actuellement le grand domaine des nomades, celle circumpolaire, et celle qui traverse les steppes et les déserts entre le Sahara et le Nord de la Chine. Deux types d'abri dominent cette dernière: la tente noire et la yourte. La tente noire, utilisée par les habitants des déserts sahariens et arabes, consiste, par exemple chez les Rouala, en une couverture tissée de poils de chèvre, d'environ 10m par 4m, soutenue par quatre grands mats, avec, quelquefois, un toit en auvent. Les tentes des grands chefs peuvent atteindre les dimensions de 70m par 12m et être hautes de 4m devant. Le sol à l'intérieur de la tente est divisée en deux parties inégales, concrétisées dans les grandes tentes par des séparations en nattes ou en étoffe de 1m20 à 1m50 de hauteur, dans les autres par un amoncellement de matériel divers. La partie la plus grande est le domaine des femmes, contenant les berceaux-hamacs, les outres, le métier à tisser, etc. Celle réservée aux hommes, à droite quand on regarde l'ouverture de la tente de l'extérieur, contient les selles, des couvertures etc. Il y a deux foyers devant la tente, mais aux bouts opposés. Un grand de 1m sur 2m du côté des hommes, où l'on ne prépare que le café, et un petit du côté des femmes. Le droit de sanctuaire, qui joue un certain rôle chez les nomades du désert, ne concerne que très accessoirement la tente. Par contre la division intérieure de la ten-





te a un fort sens sociologique. Donc, il semblerait que l'espace délimité par la tente ne forme qu'une particularité de l'espace totale du territoire tribal. Il y a différenciation entre espace intérieur et espace extérieur, mais différenciation de degré et non pas de genre.

Les Kirghiz nous donnent un bon exemple de l'utilisation de la yourte. Celle-ci est formée d'une charpente qui consiste en un treillis de saule dont les éléments légèrement cintrés sont réunis par des « goujons » de cuir, permettant ainsi à l'ensemble d'être plié à la façon des portes d'ascenseur. Ce treillis installé en cercle de 4 à 7 m de diamètre, supporte une barre horizontale circulaire d'où partent de « poutres » dont les extrémités supérieures s'appuient sur un cerceau de bois d'environ 70 cm de diamètre, dont l'ouverture forme le trou de cheminée. La partie extérieure du cylindre de la yourte est recouverte de nattes de paille, et puis l'ensemble est recouvert d'une étoffe de feutre, retenue par des cordes qui croisent la yourte dans tous les sens.

Dans les régions circumpolaires les Esquimaux sont certainement les mieux adaptés à leur milieu. Ils ont trois habitations : l'igloo en hiver, la maison semi-souterraine en automne, et la tente en été. Celle-ci, qui a tendance à disparaître en faveur des tentes européennes, plus légères, plus rapidement érigées, et moins chaudes en été, consiste en une charpente d'un mat arrière d'environ 1 m 80 de haut supportant une faîtière, et d'un double mat en croisillon à l'avant d'environ 1 m 60 de haut. La couverture consiste de cinq peaux de foc avec leurs poils à l'arrière, et à l'avant d'un même nombre de peaux, mais dont on a enlevé les poils pour les rendre translucides. L'arrière de la tente est utilisé comme lit, et bordé de pierres. L'analogie avec l'igloo s'impose. Dans celui-ci, de la moitié jusqu'aux deux-tiers arrières du dôme de neige sont occupés par le plateau du lit, haut d'environ 50 cm. De chaque côté de la porte, dans un igloo pour deux familles par exemple, le plateau se prolonge pour supporter la lampe qui sert à la fois pour éclairer, chauffer, sécher, et cuire. La surface de l'igloo décrit est d'environ 16 m<sup>2</sup> et se prolonge au-delà de la porte par un passage couvert de 6 m, d'un dôme de neige de 2 m de diamètre, et d'un écran, outre des espèces de « placards » de neige pour le rangement de la viande et des outils.

L'espace à l'intérieur de ces habitations de nomades et de chasseurs, qu'il s'agisse des Bédouins ou des Esquimaux, est donc différencié. Chaque chose, dans certains cas chaque geste, a sa place, place qui trouve souvent un prolongement symbolique, ou qui est souvent une concrétisation d'un concept élaboré dans un autre domaine du contexte social. Néanmoins, il semblerait que plus l'écart entre le minimum de protection nécessaire pour assurer la survie et le maximum techniquement réalisable se raccourcit, plus le côté fonctionnel prime les autres considérations. Le minimum de protection des Rouala ne demande pas une haute technicité, le minimum de protection des Esquimaux l'exige. Autrement dit, l'étude des habitations des nomades suggère l'idée suivante : le degré de réalisation technique atteint se trouve nécessairement entre ce minimum nécessaire et le plus haut degré de réalisation technique possible pour cette société. La marge en-

tre ce maximum possible et ce minimum nécessaire mesure la primauté des considérations purement fonctionnelles. Le plan et les formes de la tente de Rouala peuvent librement obéir à des exigences, religieuses, sociales ou autres, qui n'ont rien de fonctionnel, le climat du désert n'exigeant que des abris techniquement rudimentaires. Leur minimum nécessaire se situe assez près de zéro. La dureté de la vie dans le Grand Nord ne laisse que peu de latitude aux Esquimaux pour élaborer des plans ou des formes qui ne sont pas du plus haut fonctionnalisme. Leur minimum nécessaire se situe très près du maximum réalisable.

En reprenant le fil conducteur de cet examen de l'habitation — habitations qui se situent en dehors de la civilisation européenne —, nous nous trouvons devant un choix difficile. L'étude de la tente noire, de la yourte et du tipi, nous donne un aperçu suffisamment étendu de la maison des grands nomades, éleveurs ou chasseurs, pour que nous puissions considérer que les conclusions auxquelles nous arrivons sont étayées sur une base assez solide. Mais en passant aux agriculteurs — sans même aller jusqu'à ceux possédant une vraie métallurgie — s'étale devant nous une variété stupéfiante de formes et de plans.

Ordonner leur description, en étudier leurs caractères en comparant les différentes combinaisons des variables en présence : le milieu naturel, le niveau technique, le milieu social ; à condition toutefois de rentrer suffisamment dans le détail, nous renseignerait sur le « pourquoi » des formes et des plans. Mais à part le fait que cette méthode détaillerait pour nous l'étroite dépendance entre l'habitation et tous les autres facteurs du contexte social et naturel, nous finirions par être en marge de ce qui nous intéresse ici : le sens que prend la maison pour les gens qui l'habitent.

Nous irons à la recherche de ce sens, de cette notion de l'habitation et surtout de son évolution, en suivant la filière de l'évolution technique, de ce progrès technique qui représente l'emprise croissante de l'homme sur le milieu naturel.

Ceci dit, dans les exemples qui suivent, nous supprimons tout lien entre chaque habitation décrite autre que celui d'être chacune un représentant possible pour les différents stades de l'acquisition et de la production de la nourriture.

Le stade le plus primitif est celui où l'on brûle la végétation pour créer un espace à semencer à l'aide d'un bâton à fouiller. Certains de ses pratiquants sont assujettis à une vie qui diffère peu de celle des grands nomades.

Les Meo, un peuple habitant dans les montagnes indochinoises, sont contraints de bâtir périodiquement de nouvelles maisons (qu'ils maintiennent éloignées les unes des autres) pour suivre cette culture qu'ils appellent « rây ». Leurs constructions sont à même le sol ; les parois sont faites de nattes de bambou écrasé, (parois qui remplissent mal leur rôle en hiver, le mauvais jointolement laissant passer le froid). Les maisons sont rectangulaires. Un exemple typique de plan comprend une pièce centrale avec une porte vers l'extérieur, un foyer, un lit de camp, et



4) Maison longue d'Indochine, typique de l'Asie du Sud-est. *Photo Verger.*

5) Village lacustre au Dahomey. *Photo Martin.*

6) Maison de pêcheur au Sénégal.

7) Vue de Tanéka-Koko, Djougou, Dahomey. *Photo Martin.*

8) Construction urbaine au Soudan. *Photo Martin.*



un autel, donnant à gauche sur une pièce de la même dimension contenant un deuxième foyer, un lit de camp, et une petite chambre cloisonnée, et donnant à droite sur une autre pièce contenant une cuve de bronze et une petite chambre cloisonnée. Le tout mesure 5 m. sur 12 m. Habitant les pentes des vallées en dessous des Meo (ceux-ci sont sur les crêtes), les Man arrivent à parcourir de très grandes distances suivant les déplacements de leurs champs en « rây ».

Leurs constructions, groupées en des hameaux de huit à quinze unités, reposent à moitié sur le sol, à moitié sur pilotis, le côté long du plan rectangulaire étant parallèle aux courbes de niveau. La maison se décompose en trois parties sensiblement égales, à un bout une grande pièce contenant le foyer de cuisine et un autel, au milieu deux chambres de chaque côté d'un couloir central, et à l'autre bout une pièce avec une cuve de bronze et une auge captant l'eau courante. Ce dernier détail nous montre que, quelle que soit la valeur de la maison comme abri contre le milieu, ce peuple la considère comme étant le cadre complet de la vie domestique.

On peut noter brièvement l'importance du mode de production en évoquant les Thai qui habitent le fond des mêmes vallées que les Man et les Meo. Leur société a une forme féodale. Ils pratiquent une riziculture en terrasse. Leurs maisons rectangulaires sont bâties sur pilotis entre lesquels les animaux domestiques vivent. Ces constructions ont un balcon à chaque extrémité et se séparent en deux symétriquement. D'un côté le balcon et la salle d'honneur réservés surtout aux hommes, de l'autre côté le balcon et la pièce réservés aux femmes. La cuisine et les chambres à coucher sont le long de l'un des murs.

Que ce soit chez les Meo ou chez les Man, la maison semble donc être le cadre complet pour la plus petite unité sociale. En comparant cette notion avec le cadre de vie des Fang de l'Afrique équatoriale, qui ont un mode de production alimentaire comparable, nous nous rendons tout de suite compte que pour ceux-ci c'est le village qui forme le cadre, les maisons utilisées par les plus petites unités n'étant guère plus que des chambres à coucher. (Cette conception est en train de changer sous l'influence européenne qui a réussi à déplacer les villages hors de la forêt pour les ranger le long des pistes). L'exiguïté des constructions découle du fait que le niveau technique n'encourage pas la grande construction, et le milieu naturel ne le demande pas. De plus, la fraîcheur humide des nuits favorise la recherche de la chaleur. Dans cet exemple, la maison n'est guère plus qu'un outil très simple, conçu davantage dans le but de retenir l'air réchauffé de l'intérieur plutôt qu'elle ne s'avère un abri contre les effets nuisibles de l'extérieur. Le village qui n'est qu'un élargissement dans le sentier, de crête si possible, protégé aux deux bouts par des portes fortifiées, devient le cadre complet.

Dans la bassin de l'Amazone, le village, ou plutôt le hameau, est encore le cadre de la vie domestique, mais ici il se trouve souvent réuni sous un seul toit. Les Boro de l'Amazone supérieure habitent dans des maisons pouvant atteindre 400 m<sup>2</sup> et abritant jusqu'à 200 personnes. Les Jamamadi sur la rivière Parus, tribu au

jourd'hui à peu près disparue, avaient des maisons de 1.200 m<sup>2</sup> pour 250 personnes. Les Tupinamba, qui bâtissaient des constructions rectangulaires en appuyant des « chevrons » sur le sol et sur une faîtière centrale, pouvaient mettre 200 personnes dans 2.250 m<sup>2</sup>. Tous ces peuples, comme la plupart des tribus amazoniennes, sont des semi-nomades. Ils pratiquent l'agriculture, brûlant la forêt après avoir coupé les gros arbres pour planter dans les cendres. Ces champs peuvent être utilisés pour plusieurs saisons. La chasse constitue un appoint important de nourriture, d'où le fait que la diminution du gibier peut être, autant que l'épuisement du sol agricole, une raison de déplacement du groupe. A l'intérieur de ces grandes maisons, la partie centrale est en général réservée pour des cérémonies de caractère public. Les différentes familles se rangent le long des murs, autour de leur foyer propre, et ne sont que rarement séparées par des cloisons en nattes. Des plateformes servent de lieu de rangement commun. La protection contre les insectes est assurée soit par la couverture végétale très serrée de la maison entière, soit par des feux sous les hamacs, soit par des moustiquaires, soit par des petites constructions pour le sommeil.

En cherchant ce qui motive ces grandes constructions, il est tout de suite évident que l'une des facteurs est l'hostilité du milieu naturel, non tellement en ce sens qu'il est difficile d'y arracher les moyens de vivre mais qu'il faut les disputer à quantité d'autres organismes vivants, dont les moins dangereux sont parfois les groupes humains voisins. Dans de telles conditions, les habitants de ces maisons forment ce que l'on pourrait nommer « une unité de survivance » ; le sentiment de cette unité, s'exprimant à travers les possibilités du niveau technique et des ressources végétales du milieu, pourrait expliquer en partie ces constructions.

Cela nous propose une ramification de l'idée que l'exemple des Esquimaux avait suscitée. Ceux-ci nous avaient suggéré, dans la disposition et la construction de la maison, que l'importance relative des considérations purement fonctionnelles par rapport aux autres pouvait être, en quelque sorte, représentée par une échelle sur laquelle seraient pointés : d'une part au zéro le manque total de constructions, d'autre part le maximum techniquement possible, et entre ces deux points, le minimum nécessaire pour la survivance physique de l'individu. Plus ce minimum se rapproche du maximum possible, plus le fonctionnalisme pur prime.

Les Esquimaux exploitent le maximum de leurs ressources techniques, maximum exigé par le milieu simplement pour survivre. Or les Indiens de l'Amazone, sans y être nullement contraints par le milieu, atteignent également le maximum (quelques-unes de leurs constructions démontrent une technique d'une simplicité très évoluée). Donc les facteurs purement sociologiques peuvent jouer un rôle actif pour déterminer la position de la maison dans notre échelle technique.

Autrement dit, les domaines fonctionnels et sociologiques, déterminés par la position du minimum nécessaire entre le zéro et le maximum technique, seraient des domaines passifs (disposition, utilisation, éventuellement formes) des éléments de l'habitation, tandis que l'éloignement de



la maison du minimum nécessaire vers le maximum possible démontrerait un rôle actif et la force des facteurs sociologiques. En tout cas, ce genre de sentiment communautaire éclaire toute la différence qu'il y a entre « les maisons longues » amazoniennes et celles d'autres régions du globe. Les grandes constructions sur pilotis des Dyak de Bornéo, par exemple, se trouvent non pas à un autre point de la même série technique mais dans une série parallèle. Ce peuple qui vit en partie de sa pêche et pratique une agriculture de brûlis, habite dans des maisons qui peuvent atteindre plus de 200 m. de long et loger jusqu'à six cents personnes.

Bâties sur des pilotis d'environ 2 mètres de haut, elles sont divisées dans le sens de la longueur en trois parties, chacune large d'environ 5 mètres. Un couloir central sépare une véranda commune d'une série de chambres à cloisons de planches, avec portes et fenêtres, chaque famille ayant sa chambre. Ce couloir central, en fait, est une rue de village, et les sentiers entre les villages aboutissent aux échelles qui y donnent accès. Quand le village déménage, la maison est démontée et rassemblée sur le nouvel emplacement. C'est donc un genre d'immeuble d'appartements, mais dont les habitants montrent une plus forte cohésion sociale que dans notre propre société. En plus, il est évident que ces constructions se rattachent à la même série que celle des Meo, toutefois à un niveau technique plus élevé. La notion de l'habitation en est d'autant moins diffuse.

Avant de passer aux agriculteurs sédentaires, il serait intéressant de mettre en comparaison deux exemples venant de l'Océanie: les Iles Marquises et Samoa. Nous avons ici un milieu naturel infiniment plus clément que les deux exemples précédents. Les maisons de toute l'Océanie ne sont souvent que des outils pour créer de l'ombre, ou tout au plus pour une protection contre le mauvais temps occasionnel. Aujourd'hui, aux Iles Marquises, les constructions ne sont guère que de petites cabanes de planches de deux pièces avec un toit en tôle ondulée, mais les demeures d'autrefois étaient beaucoup plus importantes. Elles abritaient cinq à six familles apparentées dans trois constructions principales. Il y avait une maison-dortoir pour tout le monde, bâtie sur la moitié arrière d'une plateforme en pierre, haute d'environ 1m50, une autre maison pour les repas qui était « tabu » aux femmes, et une cuisine. La maison sur plateforme mesurait environ 9 m. sur 2 m. 70 et comportait, le long de son mur arrière, un espace non pavé (9 m. sur 1 m. 30), rempli de sable, servant de lit. Ce trait sert à distinguer deux sections de la Polynésie, celle centrale comprenant Tonga, Samoa et les Iles de la Société, où il n'y a pas de distinction entre la partie du sol servant de lit et le reste, et la région marginale où cette distinction est inscrite au sol. A l'arrière le toit de cette maison descendait jusqu'à la plateforme et le mur de devant consistait en des panneaux amovibles de bambou.

Les Tau de Samoa habitent dans des maisons rondes, qui consistent essentiellement en un cercle de piliers supportant un toit conique. Le sol intérieur y est distingué de celui de l'extérieur par une couche de coraux usés par l'eau. Entre les piliers pendent des stores, baissés par mauvais temps. La protection contre les insectes est assurée par des

moustiquaires suspendues à des cordes traversant la maison. Plusieurs familles habitent ces maisons qui ne sont guère autre chose qu'une différenciation de l'espace et un lieu de rangement. Le climat, il est vrai, qui exige l'ombre nécessaire à la sieste de l'après-midi, n'impose pas autre chose.

Nous trouvons une notion beaucoup plus circonscrite de l'habitation chez les Lodi de l'Afrique occidentale française. Ceux-ci habitent dans des sortes de petites « forteresses » flanquées de tours qui comportent un rez-de-chaussée et une terrasse plate. Un plan typique, plus ou moins rectangulaire, montre au centre une étable contenant un grenier à mil et des pondoires, par laquelle on accède de chaque côté à une chambre avec foyer. Un homme, ses deux femmes et leurs enfants respectifs y habitent. Les chambres des maisons Lobi ont en général 15 m<sup>2</sup> environ. Chaque femme des ménages polygames a une chambre séparée. La poussière, la suie, les chauve-souris, les moustiques, les punaises et la température élevée qui règnent dans ces chambres font que l'on vit autant que possible sur la terrasse, chacun exactement au-dessus de sa pièce. Ces emplacements sont quelquefois délimités par des murets bas.

Ces constructions sont isolées dans la campagne. Elles ne s'éloignent rarement plus de 1.500 mètres d'un cours d'eau, mais, par crainte des inondations, restent sur les coteaux, bien que la terre fertile soit dans la vallée.

L'influence européenne se fait sentir de deux façons: les greniers et les parcs à bestiaux sont généralement rejetés à l'extérieur des maisons et celles-ci ont tendance à se grouper.

On peut noter que l'habitation Lobi tend à se refermer sur elle-même. Ce qui traduit non seulement la nécessité de défense de l'ensemble, qui groupe la totalité des richesses de la famille, mais également la configuration sociale: l'unité, dont le lien est le maître de maison qui assume seul plusieurs rôles. Et enfin aussi, l'inclusion à l'intérieur des murs des autels, ce qui traduit un certain degré d'autonomie sociale du groupe, par rapport aux voisins.

Cette importance et cet isolement social de l'unité familiale est également un trait des Cayapa de l'Ecuador, qui l'ont poussé presque à la disparition de toute vie communautaire. Il faut dire qu'ils ont largement absorbé la culture européenne dans les domaines de la religion et du gouvernement. Ils cultivent une douzaine de plantes et d'arbres, parmi lesquels se trouvent la canne à sucre, le coton et l'hévéa. La chasse est d'un appoint considérable dans l'alimentation, ils pratiquent aussi la pêche. Ils font de la céramique, de la vannerie, et tissent sur des métiers. Les trois villages du territoire Cayapa ne sont utilisés que lors des fêtes, demeurant inoccupés le reste du temps. Les maisons sont toutes sur les rives du fleuve, entourées de leurs jardins et isolées, bien que quelquefois deux ou trois se trouvent à portée de vue les unes des autres. Leurs constructions s'élèvent sur des pilotis de 1 à 4 m. (à cause des inondations fréquentes du fleuve, qui est leur voie de communication, donc à proximité duquel il faut bâtir) et consistent en un plancher et un toit de feuilles de palmier solides et techniquement bien bâtis (à l'usage du toit, on réserve toujours un bosquet na-

turel de palmiers). Il n'y a pas de parois, fait que l'on peut expliquer par la nécessité de séchage et de ventilation dans un climat où le soleil brille rarement et où la pluie est un événement presque quotidien. Un plan, typique par sa disposition sinon par ses dimensions, nous montre un espace non cloisonné de plancher divisé en deux : une partie réservée à la cuisine (environ 75 m<sup>2</sup>), et une au séjour et au repos (environ 160 m<sup>2</sup>). Tout autour de la maison existent des plateformes quelque 30 centimètres au-dessus du niveau du plancher, utilisées comme lit, comme lieu de rangement ou comme lieu de séchage, et, à la cuisine, pour la préparation de la nourriture. Le caractère hors-série de cette maison spécifique est surtout démontré par le remplacement du toit classique à quatre pans par deux toits semblables qui consacrent la différenciation du sol intérieur. Ces habitations abritent au moins deux familles, pouvant aller parfois jusqu'à 40 personnes.

Pour retrouver une notion de communauté par-delà les unités familiales isolées dans leurs maisons, nous pouvons prendre l'exemple des Kabyles. Ceux-ci habitent des maisons rectangulaires (environ 35 m<sup>2</sup>), à murs de pierre, ou de pisé à coffrage et à toit de tuile, qui peuvent comporter un étage. Les bêtes d'élevage sont logées sous le même toit que leur propriétaire. La maison est le siège d'un très fort symbolisme sociologique centré autour du couple. Au fur et à mesure que la famille s'agrandit, les fils bâtissent autour de leur père, les champs restant indivises jusqu'à la mort de celui-ci. Outre le symbolisme du couple, les dispositions intérieures de la maison reflètent le fait de l'émigration hivernale des hommes, émigration qui peut également contribuer à expliquer l'importance de la collectivité. On retrouve cette importance dans la rareté des maisons isolées et dans la participation collective à la construction de l'habitation. Le symbolisme de l'habitation kabyle nous rend conscient de la puissance évocatrice de la construction.

La notion de la maison comme cadre de vie est en quelque sorte une notion passive tandis que dans les cas où la maison est traitée comme étant la projection d'une idée sociale (ici le couple), l'habitation arrive à jouer un rôle actif dans le psychisme de l'individu. En tout cas, elle ajoute quelque chose d'autre à la notion d'« outil à abriter ». L'habitation mauresque, par contre, ne fait que donner une nuance sociologique à la notion d'abri. On érige des murs contre des intempéries du milieu naturel, on les érige aveugles et renfermés sur eux-mêmes autour d'une cour pour soustraire les richesses de la famille, dont les femmes, du milieu humain.

Au lieu de prendre le carré classique africain comme exemple de l'agglomération de maisons d'une unité sociale extensive contenue à l'intérieur d'un enclos muré, nous allons choisir les Aymara qui habitent les hauts plateaux (3.800 m.) de la Bolivie occidentale. Pratiquant une agriculture intensive où la pomme de terre et l'orge jouent un rôle important, ils vivent en groupes qui comprennent en général un homme et ses frères, leurs femmes, et les fils mariés. Les maisons, en pierre à mortier d'argile, en briques d'« adobe », ou en mottes de gazon, sont petites (environ 10 m<sup>2</sup>) et en général rectangulaires, sans fenêtre, cheminée, ni cloison. Faisant la cuisine dans un bâti-

ment séparé et mangeant dehors, les Aymara ne sont pratiquement jamais dans leurs maisons pendant la journée. Chaque famille conjugale a un petit groupe de constructions comprenant la maison, la cuisine et les enclos et bâtiments destinés au bétail, l'ensemble des groupes étant entouré d'un mur. Encore une fois, nous trouvons la société inscrite sur le sol par l'habitation, mais le rôle de la maison même est évidemment ici très réduit, le cloisonnement de l'espace ne dépassant guère l'isolement extérieur de l'unité sociale.

Les Pueblo, par contre, ne sentaient pas, ne sentent pas le besoin d'encadrer les unités de travail. Plus ou moins serrées et complexes suivant les particularités du terrain ou les nécessités de la défense, les constructions contenues à l'intérieur de l'enclos comprenaient tout le village. L'habitation d'une famille consistait simplement en une ou plusieurs chambres dans un ensemble fait d'unités de construction plus ou moins carrées à toit plat, à un, deux, voire plusieurs étages. L'inscription de la société sur le sol se faisait par le groupement autour de chaque « kiva » des pièces affectées aux différentes divisions sociales. (Le « kivas » sont des grandes pièces souterraines à fonction religieuse, et servant éventuellement de dortoir aux hommes). Depuis l'avènement de temps plus paisibles, ces agglomérations se sont desserrées sans pour autant cesser de refléter encore fidèlement l'organisation sociale. Cependant, il est évident que l'intimité de la vie familiale s'est vue renforcée par l'agrandissement du cadre physique, et partant, sa cohésion et son importance. L'exiguïté des pièces dans un ensemble tel que Pueblo Bonito, par exemple, impliquait que la plus grande partie de la vie se passait à l'air libre, et l'exiguïté de l'ensemble faisait que la vie familiale se déroulait à proximité d'autres familles. Le sens de l'habitation est nécessairement différente dans les deux cas.

Ceci illustre bien l'interdépendance et les influences réciproques de l'architecture et des facteurs sociaux, et met en lumière l'idée, rien moins que nouvelle, du danger que représenteraient des innovations architecturales qui ne vont pas dans le sens de l'évolution sociale.

Pour élargir quelque peu notre tableau, passons à deux populations qui ne sont guère agricoles, mais qui ne sont pas pour autant à classer avec les nomades à maison transportable. Les Masai sont des pasteurs de l'Est africain, des guerriers aristocrates qui autrefois dominaient avec mépris les populations plus sédentaires de la région. Leurs traditions culturelles sont centrées sur le bétail qui est en même temps leur source de richesse. Les villages prennent une forme dictée par la nécessité de défendre ce bétail. Allant du circulaire à l'ovale (de 40 m. sur 40 m. à 40 m. sur 100 m.), ils ont (on devrait dire ils avaient, car le mode traditionnel de vie Masai est en voie de disparition) à l'extérieur une épaisse haie d'épines avec deux ouvertures pouvant être fermées, et à l'intérieur une rangée de huttes qui épousent la courbe de la haie. Au centre se trouve la station de nuit du bétail. Les huttes mêmes, de plan en forme d'haricot, sont sommaires (des bois flexibles sont plantés dans la terre, dont leurs hauts sommets recourbés vers le centre sont couverts de broussailles endui-





tes de fumier), et exiguës (de 5 à 12 m<sup>2</sup> et hautes de 1 m. 80, ce qui est peu pour une race dont la taille moyenne avoisine ce chiffre). En fait, elles ne sont utilisées que la nuit ou par mauvais temps.

Les huttes sont quelquefois accolées bout à bout les unes aux autres, de telles façon que l'ensemble (10 à 60 unités) consiste en deux arcs de cercles. Chaque femme des ménages polygames possède sa hutte. Ceci est donc un cas où l'architecture et l'urbanisme s'allient pour dissocier la cohésion de la famille biologique, déjà entamée par la polygamie et l'organisation sociale masai, ce qui contraste avec les « carrés » de l'Ouest africain et les constructions du type Lobi, où l'isolement spatial des familles pallie aux effets dissociants de la polygamie.

Presqu'aux antipodes des Masai, les mâts totémiques sont un trait devenu célèbre de la culture des Indiens de la Colombie britannique. Moins connues peut-être sont les admirables constructions de ces peuples. Ceux-ci étaient principalement des pêcheurs, pratiquant un peu la cueillette, mais presque pas l'agriculture. Ils avaient une forte organisation sociale, et l'abondance de leurs ressources naturelles leur permettait une vie cérémoniale riche et complexe. Ils habitaient des villages qui consistaient en une seule rue parallèle, soit à la côte de la mer, soit au rivage d'un fleuve, avec les maisons, côté terrestre. Celles-ci étaient faites d'une charpente dont les éléments principaux étaient de grands poteaux de 60 cm. de diamètre et hauts de 5 m. au centre de la maison, recouverte de planches de bois. Chaque groupe avait deux ou plusieurs villages, et lors de leurs déplacements emportait d'un village à l'autre les planches de couverture, laissant sur place la charpente. Les constructions étaient de deux types, mais ce qui les caractérisait toutes étaient leur grandeur, la solidité de leur charpente, et la qualité exceptionnelle du travail du bois. Le premier type était carré de forme, 12 à 18 m. de côté, et logeait une douzaine de familles. Le deuxième était rectangulaire, 12 à 18 m. sur 30 à 100 m., et pouvait loger jusqu'à 100 familles. Chacune des deux possédait à l'intérieur un banc de terre qui courait le long des murs, large d'environ 2 m. et haut de 1 m., formé surtout par l'excavation du site de la construction. Chez les Haida il y avait deux, voire trois gradins de cette sorte. Il ne faut pas que la différence de forme de ces deux types cache le fait que l'espace bâti disponible pour chaque famille est strictement comparable dans les deux cas : 20 à 25 m<sup>2</sup>. L'emplacement de chaque famille sur le gradin était délimité par des séparations faites de nattes ; dans quelques tribus, les familles y construisaient pour dormir de petites maisons de bois qui étaient des répliques de la grande maison.

Je voudrais terminer ce rapide brossage de tableau avec un exemple tiré de la Chine et de l'Indochine, milieu humain qui est déjà à l'extrême limite du cadre que nous nous sommes fixé au début de cette étude. Il n'est pas question de décrire la complexité de formes que prend la maison chinoise, ni, non plus, d'en faire une étude approfondie, mais de prendre une des séries techniques pour illustrer un point intéressant. Un bon exemple du type rudimentaire de cette série est une maison qui comprend, échelonnées en profondeur à partir de la rue, une

pièce servant à tout le travail de la soie, comme pièce de séjour et de réception, de lieu religieux, de lieu de rangement, et comme dortoir pour les fils célibataires, suivie de la cuisine et d'une petite cour latérale, puis de deux chambres à coucher, et enfin d'une cour arrière où se situent le jardin potager et l'étable. Le terme de cette même série pourrait être représenté par la maison dont les différentes parties s'échelonnent également à partir de la rue, qui comprend plusieurs cours, dont une réservée aux femmes et aux chambres à coucher, et qui se différencie par des pièces, voire des maisons, réservées à une seule fonction. Retrouver cette différenciation de l'espace de la maison avec l'espace « extérieur », cette clôture du cadre de la vie, dans cette société technologiquement en haut de l'échelle des peuples que nous avons étudiés, met en relief l'idée suivante. Tout se passe comme si la fusion de l'unité de base économique (le plus petit groupe qui puisse encore subvenir à ses besoins), et de l'unité de base sociale (l'« atome » de l'organisation sociale), en de même personnes physiques, avait pour effet de renfermer l'habitation sur elle-même, et partant, de susciter une notion assez complexe de l'habitation chez les occupants. (Accessoirement, cette condition ne peut s'obtenir que dans une société d'organisation patrilinéaire).

Cette proposition est un truisme dans le sens où les mêmes effets peuvent être engendrés par des causes différentes, c'est-à-dire que l'organisation sociale peut revêtir une forme où l'unité de base comprend les mêmes personnes que celle de l'unité économique, sous l'influence de multiples facteurs, voire la structure technico-économique elle-même. (Par ailleurs, il faut naturellement se garder de l'utiliser pour démontrer que l'architecture et l'urbanisme inscrivent fidèlement la société sur le sol, ce qui serait une pétition de principe). Mais elle n'est pas un truisme dans la mesure où elle suscite une spéculation sur les effets psychologiques et autres d'une architecture qui renferme sur lui-même le cadre de vie des unités qui n'ont qu'une base sociale. Cette spéculation ne s'adresse évidemment qu'aux appartements citadins, cadre uniquement de la vie domestique.

Au terme de notre étude, peut-être la première conclusion à laquelle on pourrait arriver concerne l'intimité du lien entre l'habitation et le milieu social. Il faut insister là-dessus. Et insister sur le fait que dans aucun cas ce lien ne viendra à disparaître. Il ne peut pas s'agir de devancer aujourd'hui pour hâter son éclosion une prétendue société future où les seuls besoins auxquels il faudrait que l'architecture pourvoie seront des besoins biologiques (et encore il faudrait remarquer que même une chose qui est aussi physiologique que la nécessité d'ouverture sur la verdure est un fait autant sociale que biologique). Malheureusement, nous sommes aujourd'hui dans une société en transition, ce qui rend singulièrement difficile la tâche de l'architecte qui cherche à exprimer ce lien mais qui, presque par définition, bâtit pour l'avenir.

Maintenant, dans quelle mesure pouvons-nous répondre aux questions qui ont été posées au début de cette enquête ? De quel sens se charge la maison pour les peuples en dehors du complexe industriel européen ? Tout d'abord, la série qui va



du nomadisme au complexe agriculture-élevage-métallurgie, prise dans son sens technique, mais non dans un sens historique ou évolutif, montre une cristallisation de la notion de l'habitation aux deux extrêmes. A un bout, la maison est un simple abri physique, et il est important de noter que cet abri est en général construit pour pallier à celui des facteurs du milieu naturel considéré comme le plus nuisible ou dangereux, mais non pas en fonction de tous ces facteurs. A l'autre bout, nous trouvons une maison à propos de laquelle la notion de cadre de vie a été ajoutée à celle d'abri. Entre les deux, les utilisateurs donnent un sens à « l'outil-habitation » que leur permet leur niveau technique, selon la configuration globale de leur société, et le fait que l'évolution de ce sens ne suit pas l'évolution des techniques d'acquisition démontre simplement que d'autres facteurs que celles-ci entrent en jeu quand il s'agit d'élaborer la série technique « maison ». Mais enfin, en termes généraux, la tendance technique qu'exprime la maison — « s'abriter » — semble évoluer au fur et à mesure que le niveau technique s'élève vers une tendance « création d'un micro-milieu qui est une image spatiale de la société ».

Une autre conclusion qui ressort de l'examen de ces habitations est qu'il existe deux tendances dans la notion de l'habitation : une tendance que l'on pourrait appeler « cellulaire », là où la maison n'est que le cadre d'une partie de la vie totale, et la tendance d'unités séparées, où la maison est le cadre total. Considérée sous cet angle, l'architecture moderne ne tient peut-être pas suffisamment compte de ces deux tendances.

Reprenons cette idée sous une forme un peu différente. La maison semble être le cadre de la vie domestique de la plus petite unité sociale. Dans une société agricole, la vie domestique englobe la plupart des activités économiques. Or, dans la société industrielle ce n'est plus le cas. Non seulement les unités économiques se sont agrandies, mais il faut remarquer aussi que l'unité sociale se réduit souvent actuellement à l'individu. Il faudrait donc refaçonner l'habitation pour répondre aux exigences de la nouvelle forme de la société, exigences qui sont certainement différentes pour les différents groupes qui composent cette société. D'où il résulte qu'il n'existe probablement pas de plan passe-partout, même à l'intérieur de chaque groupe. Mais avant de pouvoir réaliser des plans adaptés spécifiquement pour chacun des groupes sociaux, il faudrait débarrasser l'habitation et le mobilier d'un contenu affectif, des notions d'hierarchisation et de classe, de richesse et de pauvreté qui s'y attachent. C'est conclure sur une note pessimiste, mais avant d'atteindre ce stade il faudra probablement que tout le monde puisse jouir du confort qu'il est en droit d'attendre de notre état technique.





Henry Russell Hitchcock

## Carnet d'un voyageur (III)

(page 7)

Le voyageur spécialiste d'architecture peut parfois et dans certaines régions, ne parcourir que de petites distances et voir une quantité de choses dignes qu'on en parle. Mais il peut aussi — et c'est mon cas — aller des gratte-ciel de New-York, qui constituent désormais un panorama bien connu, aux gratte-ciel de Londres qui constituent rapidement le leur, sans se sentir obligé de faire une remarque sur les uns ou sur les autres; du moins tant qu'il n'est pas possible de voir les tout derniers gratte-ciel de Milan, de Düsseldorf et peut-être d'autres villes offrant des termes de comparaison internationale, ce qui ne surait se produire avant quelques mois. Mais on peut voyager aussi par personne interposée, grâce aux livres, surtout s'ils sont bien illustrés; et une foule de nouvelles publications offre la matière de divers commentaires sur la situation de l'histoire de l'architecture, ou plus précisément, sur l'histoire de l'architecture moderne telle qu'elle se présente aujourd'hui. L'éditeur de New-York, Braziller, offre une nouvelle série de volumes consacrée individuellement à des architectes, relativement bien illustrée, bien que bon marché selon les standards américains. Cette série est intéressante aussi bien par ses inclusions que par ses exclusions. Il y a dix ans Gaudí aurait difficilement été admis dans une collection de ce genre aux côtés de Wright, Le Corbusier et Mies; de même Aalto ou Nervi. Le « Gaudí » de Georges Colins dans cette collection, s'avère être le volume le plus complet et le plus attachant de toute la série; et le

premier texte, parmi les flot de publications sur l'architecte catalan qui paraissent dans divers pays en dehors de l'Espagne, qui puisse rivaliser pour l'étendue de la matière et de l'information, avec les textes de base de Ràfols, qu'on ne peut se procurer qu'en Espagnol et en Catalan. Mais plus étonnante encore que ces nouvelles étoiles dans le firmament architectural de 1960, est l'absence d'un livre sur Gropius. (On me dit, toutefois, que la collection va se poursuivre et doit ultérieurement inclure Gropius).

Le plus pauvre de la série est celui de Françoise Choay sur Le Corbusier, un auteur qui s'est abondamment expliqué lui-même. Ni le livre sur Mies, ni celui sur Nervi en outre, n'ajoutent beaucoup à ce que l'on pouvait déjà trouver dans les ouvrages édités, quant au principal mérite du livre sur Aalto, c'est qu'il constitue la première étude d'ensemble sur son oeuvre, jusqu'ici. Le livre de Scully sur Wright contient un bon essai qui ajoute quelque chose à ses propres écrits, sans ajouter à notre connaissance de Wright autant que l'a pu faire l'hiver dernier la magnifique édition de ses dessins (magnifique mais mal organisée), ou les feuilles à bas prix et pourtant étonnamment bien illustrées qui viennent de paraître, l'une et l'autre publication dues au patronage dévoué d'Edgar Kaufmann. Scully me dit que les éditeurs lui ont demandé de faire un livre sur Gropius; qu'il a demandé de faire Le Corbusier et que finalement il a été décidé qu'il ferait Wright dans cette collection.

Une étude critique de l'oeuvre de Le Corbusier fait terriblement défaut. La remarquable étude d'ensemble donnée par Girsberger dans l'« Oeuvre complète », comme tant de publications consacrées à Wright, est une sorte d'énorme « buffet », lour-

dement « éditeux » par Le Corbusier lui-même et donc plutôt inobjectif. En dépit de cela, nous en savons plus à beaucoup d'égards, sur la carrière de Le Corbusier que sur tout autre architecte du XX siècle. Certainement aucun autre architecte, à l'exception de Wright, n'a mis à la disposition du public un plus grand nombre de ses projets non réalisés. Toutefois nous devons reconnaître que sous de nombreux aspects, tout ce que nous savons n'est que légende et que ceux qui n'ont pas visité La Chaux de Fond n'ont aucun moyen de se renseigner sur la première maison à laquelle il travailla en 1911, sur la maison de ses parents qui date de 1913 ou sur le cinéma de date incertaine — auquel Le Corbusier fait allusion à cause de son toit en pente, mais jamais reproduit —, même à travers la villa de Schwob (1916) dont la reproduction a été publiée par Le Corbusier afin de montrer une première utilisation de tracés régulateurs; quant aux plans, donnés tout d'abord dans « L'Esprit Nouveau », ils étaient également inclus dans « Modern Architects », le catalogue de l'exposition du musée d'Art Moderne de New-York (1932). Je suis heureux d'annoncer que des photographies des premières oeuvres réalisées La Chaux de Fond ou dans le voisinage, vont paraître — mais sans les plans — dans le prochain numéro de « Perspecta ».

Le livre de Brown d'il y a deux ans sur Rietveld, qui est une figure infiniment moins importante que Le Corbusier, offre un exemple de cette recherche détaillée qu'on devrait bien avoir faite sur Le Corbusier. Mais le livre de Brown se ressent quelque peu d'avoir été produit en collaboration trop étroite avec l'architecte intéressé — comme c'est le cas de mon propre livre sur Wright.

Mais l'histoire — et spécialement la histoire de l'architecture dépasse largement la portée d'une collection de monographies sur des auteurs isolés, fût-elle aussi complète et objective que possible. Certains même prétendent que l'histoire de l'architecture moderne devrait être anonyme, car ils voient dans l'importance accordée aux réalisations individuelles, quelque chose de profondément faux dans la perspective du XX siècle. Je ne saurais souscrire à cette conception, bien que je me méfie énormément du renouveau d'importance accordée à l'individualité dans l'oeuvre des plusieurs architectes d'après-guerre qui ont la plus vaste renommée.

Ce que nous devrions réclamer aujourd'hui à une histoire de l'architecture, que son domaine soit le temps présent ou quelque période passée, c'est l'objectivité bien qu'il reste entendu que l'objectivité est nécessairement relative, partielle, dans quelque branche de l'histoire que ce soit. Les premières histoires de l'architecture moderne, qui parurent dans les années 20, n'étaient pas objectives et ne voulaient pas l'être. Le fait même de considérer que l'architecture réclamait son histoire, était tendancieux et Giedion dans son premier livre uniquement consacré à l'architecture moderne « Eisen und Eisenbeton in Frankreich » (1927) exprime son opinion, mais aussi celle de certains autres quand il écrit : « La tâche de l'historien est de reconnaître les commencements et — en dépit des décombres qui les recouvrent — de mettre à jour la continuité du développement, ...de repérer dans le vaste et complexe passé ces éléments qui sont devenus les points de départ de l'avenir ». C'est de un nouvel ouvrage, sorti cet été, « Theory and Design in the First Machine Age » de Reyner Banham, qui est essentiellement une revue des « commencements » portant sur cette période de 1920-1927 et faisant ressortir avec succès « la continuité du développement » au cours de ces années en Europe, que je tire ma citation. Je poursuis maintenant avec le commentaire de Banham : « Comme on le verra, ces... deux déclarations fournissent un programme qui comporte une grande part de parti-pris. Tout historien s'expose à voir le passé à travers les préoccupations propres à son temps ; mais Giedion, lui, le fait de propos délibéré et non au hasard des rencontres d'idées ;

et en soulignant la continuité, il se permet d'ignorer ce qui selon lui doit être considéré comme pur débris ». Le titre même de l'ouvrage de Banham montre bien que lui aussi n'est pas dépourvu d'idée préconçue. On peut par exemple ne pas être d'accord sur sa distinction entre un « premier » âge de la machine et un « second » ; il n'en est pas moins certain qu'en réexaminant — ou en examinant pour la première fois, car on ne l'aurait jamais fait jusqu'ici de cette façon — une très grande masse de « débris » du premier quart du siècle, il a considérablement augmenté quantitativement et qualitativement notre compréhension de la continuité de cette période.

Ce n'est pas critiquer un ouvrage qui reste sous certains angles un ouvrage de pionnier, que de faire remarquer que Banham a mieux approfondi certains aspects de l'histoire que d'autres. On ne sera pas étonné, étant donné la part qu'il a prise dans la polémique de l'architecture futuriste, de découvrir que les trois chapitres de la section 2, qui ont trait aux manifestes et projets des années 1909-14, sont parmi les meilleurs. Sans doute est-il difficile de retrouver le détail de la paternité multiple du Manifeste du II Juillet 1914 avec certitude ; mais l'auteur a du moins marqué clairement l'extraordinaire importance de la théorie futuriste dans les années 20 et l'influence de Sant'Elia, ainsi que celle des projets de Chiattoni. Des Italiens peuvent juger que la version de l'histoire apportée par Banham réclame des précisions et des corrections ; mais pour l'Europe en général, c'est un tableau à la fois suffisamment objectif et tout à fait définitif.

Dans la section 3, quatre chapitres sont consacrés à : « L'héritage de Berlage : De Stijl, 1917-1923 ». Ils sont tout à fait réussis en ce qui concerne la distinction convaincante entre la première phase hollandaise du mouvement et la dernière phase internationale, après 1921. Mais la période qui précède la fondation de De Stijl est traitée de façon moins persuasive. Pour De Stijl il avait l'avantage de pouvoir s'appuyer solidement sur le tableau général du mouvement par Jaffé, encore que sa version de l'histoire semble devoir ici et là quelque chose aux éclaircissements apportés par Brown dans son livre sur Rietveld. Mais il n'existe rien de comparable sur l'oeuvre de Berlage dans les publications récentes ; toutefois

le Professeur Ozinga m'informe que cette étude est en préparation en Hollande.

On se doute, du moins, que des recherches ultérieures peuvent révéler derrière l'« Ecole d'Amsterdam », une ligne de descente, parallèle à celle qui vient de P.H.J.H. Cuijpers, passe par Berlage et conduit vers van der Meij, de Klerk et Kramer via Edward Cuijpers et peut-être Kromhout. L'oeuvre de Klerk ne choque plus aujourd'hui, à la lumière des développements internationaux de la dernière décade et l'on peut espérer que l'architecture hollandaise sera étudiée plus à fond, aussi bien dans ses réalisations que dans les théories de Berlage, pendant cette période qui va de 1890 à la mort de Klerk en 1923. Disons en passant que l'on est tout à fait troublé de voir Banham placer l'école d'Amsterdam, — dont les oeuvres prirent une forme caractéristique avec le Scheepvaarhuis de van der Meij en 1921, si non une décade plus tôt avec l'Hotel Américain de Kromhout, — en sandwich entre les deux phases de l'architecture de De Stijl ; surtout si l'on songe que le premier ouvrage qui exploite complètement les idées de De Stijl fut la bijouterie de Rietveld à Amsterdam en 1921 (ce qui naturellement n'est pas mentionné par Banham).

Il existe donc une période antérieure qui réclame une recherche objective et il convient de confronter la légende qui se transmet, avec les faits ; mais il n'en reste pas moins qu'en ce qui concerne l'architecture des premières années 20, ce développement continu d'abord purement hollandais, puis international que l'auteur discute en détail, est le mouvement important. Spécielement révélatrice est sa contribution à la controverse sur l'influence de De Stijl au Bauhaus. Le problème s'évanouit quand on en vient à réaliser que l'internationalisation de De Stijl dans les années 21-23 a conduit en fait à une mêlée de forces entre la Hollande et la Russie, entre van Doesburg et Lissitzky ; tandis que la figure centrale dans la création d'une « esthétique Bauhaus » dont le concept lui-même est un point de controverse, était le Hongrois Moholy-Nagy.

Il y a beaucoup de raisons pour que Le Corbusier et les aspects Français du problème soient beaucoup plus difficiles à traiter que les développements italiens et hollandais et même germano-autrichiens de 1910 à 1925. Cependant l'étude de Banham



apporte beaucoup d'éclaircissements importants dans ce domaine. Garnier et Perret sont l'un et l'autre parmi les oncles, sinon parmi les pères de la nouvelle architecture des années 20. C'est aussi à travers eux, comme l'a fait ressortir Banham, que certains aspects de la tradition académique française furent transmis à la nouvelle génération. Dans les trois premiers chapitres, il traite des idées de Guadet et Choisy et apporte à plusieurs reprises la preuve que le courant continu, si hermétique, de ces idées, s'est poursuivi plus tard dans la pensée de beaucoup d'architectes des années 20 se proclamant anti-académiques. Je ne sais pas s'il y a grand chose d'intéressant à découvrir encore au sujet de Garnier; il y aurait à faire l'analyse de une évolution possible dans sa manière de traiter les éléments d'architecture structuraux et les éléments visuels, depuis sa première version de la Cité Universelle (1901) que était son envoi de l'Ecole Française à Rome, jusqu'à la version publiée en 1918; mais cette analyse serait difficile à mener à bien, faute de renseignements précis.

En ce qui concerne Perret, encore que Banham ne partage pas du tout l'attitude d'adulation non critique un disciple, avoué si tardif, de Perret, comme Peter Collins, il se peut bien qu'il ait fait son étude sur l'évolution de Perret à partir de l'immeuble d'habitations de 1902-3, jusqu'à l'église du Raincy vingt ans plus tard, en se référant au livre de Collins. (Cet excellent livre, auquel en effet Banham vient de consacrer beaucoup d'attention dans un leader de la Revue Architecturale de Juin, est un peu trop destement intitulé « Concrete », bien qu'une bonne moitié du volume constitue l'étude de l'oeuvre de Perret la plus complète que l'on ait faite jusqu'ici.

Banham ne remonte pas assez loin dans le passé pour s'occuper de l'Art Nouveau; aussi ne fait-il pas allusion à un aspect de l'architecture du début du XX siècle qui a un intérêt propre et qui n'est pas sans importance historique parce que c'est alors en effet que ce sont réalisées presque pleinement et à plusieurs reprises les aspirations de Viollet-le-Duc, avec l'utilisation franche du métal et l'aspect squelettique des façades qui en résulte. Quelques allusions à des faits de ce genre, comme la Samaritaine de Jourdain et le Grand Bazar de rue de Rennes, fait par

Gutton, eussent pu contrebalancer la mention de la maison de Paul Guadet au Boulevard Murat, qui date de 1912 et cette réalisation significative aurait du être de l'école de Baudot en ciment armé datant de 1849 qui a précédé son église de Montmartre. Mais ici encore les responsables sont surtout les Français et non Banham, car ils ont moins contribué à l'étude de leur propre architecture, sur la période qui commence en 1890, que toute une succession d'étrangers, à commencer par Giedion.

Depuis la mort de Perret, la France a été représentée sur la scène mondiale surtout — et trop exclusivement — par Le Corbusier. Une autobiographie de Le Corbusier est sur le point de paraître en plusieurs langues; mais elle consistera surtout en illustrations que l'on peut déjà se procurer ailleurs, plutôt qu'en texte; en outre Le Corbusier n'en restera pas moins de tous les maîtres modernes, le plus mystérieux et le plus légendaire jusqu'au moment où toute sa carrière pourra être étudiée objectivement, de préférence par quelque un d'autre qu'un Français ou un Suisse. Arthur Drexler eut l'idée d'un tel projet il y a plusieurs années, à l'occasion d'une exposition rétrospective au Musée d'Art Moderne. Mais l'exposition n'eut pas lieu, parce que Le Corbusier refusa sa collaboration; sa hargne à l'égard de cette institution qui a tant fait pour sa réputation internationale, est une très longue histoire.

Les Chapitres de Banham, intitulés « Paris: Le Monde de l'Art et Le Corbusier », offre peut-être, en dépit de sa brièveté, le tableau le plus objectif de son oeuvre jusqu'en 1930 qu'ait paru jusqu'ici. Banham montre clairement jusqu'à quel point le Le Corbusier des années 20 est un produit culturel de l'Europe nordique, plutôt que celui de l'Europe latine. Perret lui-même, ce Suisse, qui n'est pas plus Français que Mies ou Gropius ne sont anglo-saxons, en dépit de sa carrière courte et relativement ancienne, reçut sa première formation et acquit la plupart de ses premiers principes dans le Nord de l'Europe et pour une grande part dans les milieux allemands et autrichiens, en dehors naturellement de son intérêt pour le fer et le béton. C'est parce que dans son propre bagage il y avait déjà l'héritage des développements les plus avancés d'Europe centrale, avant qu'il s'installe

dans le monde de l'art de Paris après la première guerre mondiale, qu'il devint le premier porte-parole de la nouvelle architecture de l'époque, d'abord dans « L'Esprit Nouveau » dès 1919, puis dans la remarquable série d'ouvrages qui commença avec « Vers une architecture » en 1923. Gropius, auteur de « Internationale Architektur » dut introduire divers auteurs étrangers — hollandais, russes, hongrois, suisses — dans la série de « Bauhausbücher » que lui et Moholy-Nagy publièrent dans les années 20, afin de la rendre internationale. Le Corbusier lui-même fut le produit d'une large éducation européenne, plutôt que d'une éducation strictement française.

Le Corbusier fait rarement allusion aux architectes de l'ancienne génération qu'il connut personnellement hors de France. Mais il est étonnant de découvrir combien ils furent nombreux et combien de réalisations importantes datant de 1900 à 1941 il connut directement — et même des ouvrages de moindre importance mais significatifs, comme la maison Thorn Prikker de Lauweriks à Brème en 1905. Le Corbusier était si évidemment l'architecte de l'Ecole de Paris des années 20, qu'il a paru commode d'en faire le parallèle en quelque sorte, non seulement de son ami Léger, mais aussi de Picasso et de Braque, alors qu'en fait sa formation a été entièrement extra-parisienne. Il est bon que Banham nous rappelle fermement ces vérités, même s'il apporte peu de renseignements tout à fait nouveaux. J'ai insisté à dessein sur la valeur positive de l'ouvrage de Banham et commenté surtout jusqu'ici les chapitres les plus exemplaires de ce genre de recherche dont l'histoire de l'architecture moderne a le plus besoin. En tant qu'Américain toutefois, je ne peux que noter que l'étude soignée et détaillée des influences de Wright sur l'architecture dans la seconde décennie du siècle, aurait pu être précédée de quelques remarques sur les parties de l'oeuvre de Sullivan qui présentent un intérêt européen, comme c'est le cas pour les réalisations qui vont de 1893 à 1903 et au-delà. Ce n'est pas se montrer chauvin, je pense, que de dire que Sullivan fut le premier architecte moderne et que ses gratte-ciel furent les premiers chefs d'oeuvre modernes; encore faut-il ne pas réduire l'architecture moderne à la



seule période commençant en 1920. J'ai déjà suggéré qu'il eût été désirable de remonter plus haut dans l'histoire purement européenne, pour traiter de l'Art Nouveau. C'est à tout le moins, une curieuse omission de la part de l'inventeur du terme malheureux et inapproprié de « Néo-Liberty », ainsi qu'un commentaire ironique de l'actuelle exposition à grande échelle d'Art Nouveau que fait le musée d'Art Moderne de New-York. Mais toutes plaintes mises à part, le livre de Banham est une contribution historique importante; il constitue le premier pas et montre la voie pour une série d'études plus spécialisées que l'auteur d'un traité si général ne pouvait guère entreprendre seul dans tous les domaines importants de l'histoire des trente premières années de ce siècle. Certains jugeront peut-être prématuré qu'on exige des études historiques objectives sur l'architecture moderne, car il est encore impossible de savoir avec certitude s'il s'est produit ou non un changement de direction dans l'architecture depuis les années 20 et 30. La situation est particulière: beaucoup d'importants monuments datant d'avant 1930 ont disparu en effet; et non pas, comme on pourrait le croire, par suite des dommages de guerre, mais par suite de changements économiques et politiques. Le Larking Building de Wright qui est certainement l'un des ouvrages de Wright qui a le plus influencé les Européens, fut démoli par les autorités de la ville de Buffalo, il y a deux ans environ, après condamnation pour non paiement de taxe. La bijouterie de Rietveld à Amsterdam subit le sort de beaucoup d'établissements commerciaux moins importants; il fut refait en quelque chose de soi-disant plus moderne. Les oeuvres de jeunesse de Le Corbusier subsistent en Suisse; bien que peu les visitent et en parlent; mais la première de ses oeuvres maitresses, la villa de Vaucresson de 1922-3, a été agrandie et modifiée au point qu'elle n'est pas reconnaissable. Le Bauhaus de Gropius de 1925-6 a subi la honte de deux remaniements tendancieux, l'un nazi et l'autre communiste.

L'un sur des deux « classiques » architecturaux les plus côtés des années 20 (1929), le pavillon de Barcelone de Mies, fut démoli rapidement, sous prétexte qu'il n'était qu'un élément de l'exposition et qu'il était destiné à disparaître, en dépit de la solidité des matériaux dans les

quels il avait été construit. Il devait naturellement être reconstruit en Allemagne, comme les pavillons d'Eierrmann à la Foire de Bruxelles d'il y a deux ans devaient l'être et l'ont sans doute été depuis. Ce monument était d'une telle perfection que certains critiques ont pu dire que le XX siècle gagnerait à se faire juger sur lui. En dépit de quoi nous n'avons que des photographies, le plan et l'ameublement — dont on peut se procurer pour quelque années la reproduction vivante en Amérique. Nous en savons plus sur le Pavillon de Barcelone sans doute, que sur l'église byzantine des saints apôtres d'Istanbul; mais infiniment moins que sur l'ensemble roman de Cluny dont il reste un fragment considérable et auquel Kenneth Conant a consacré trente années d'étude pour en faire une reconstitution sur papier et en maquettes. L'autre monument essentiel du « Style international », la maison Savoy à Poissy, a été sauvée par Malraux après des années d'abandon total et sera probablement restaurée.

Il y a une certaine ironie dans cette situation: on dirait que le sort a voulu réaliser l'une des aspirations des Futuristes, à savoir que chaque génération détruise l'ouvrage de la génération précédente et rebâtisse à neuf des oeuvres destinées à être remplacées à leur tour. Mais si l'on veut bien laisser de côté la question théorique et même en accordant que beaucoup des oeuvres des années 20 pourraient rapidement être remplacées, il faut admettre que la situation existante fait peser des responsabilités spéciales sur ceux qui s'occupent de l'histoire de l'architecture moderne. D'une part, c'est aux historiens qu'il appartient de « préserver », en un certain sens, les monuments-clés perdus, en publiant ou republiant leurs photographies et plans; autrement toute une phase du développement architectural sera totalement perdue, ses réalisations demeureront inconnues, ses leçons (si il y en a) inutiles. D'autre part, c'est la « classification » intellectuelle, si non-officielle des monuments, établie par les historiens et les critiques qui peu à peu constitue leur dossier pour leur conservation physique avant qu'elles ne soient menacés de destruction. Les monuments les plus récemment construits sont ceux que l'historien a le plus de mal à sauver, en persuadant au public ordinaire et aux autorités qu'ils en sont dignes. Sans doute le cas de

de San Francisco de la Pampulha, construite par Niemeyer en 1943 seulement, est-il unique: les ecclésiastiques ayant en effet refusé de la consacrer, Lucio Costa, chef du Span, la société des Monuments Historiques Brésiliens, l'a acceptée comme historique et a garanti sa maintenance.

A Chicago, en Février dernier, deux groupes de constructions de moins de 75 ans d'âge, reçurent une semi-classification officielle comme monuments historiques. L'évènement fut marqué par une cérémonie publique et par l'apposition de plaques sur le groupe le plus remarquable des quatorze. Déjà toutefois, l'immeuble Schiller de Sullivan, certes non l'un de ses meilleurs ouvrages, mais le premier gratte-ciel de Chicago, est menacé et comme il est dans la seconde et non dans la première catégorie, la campagne menée en sa faveur, n'a pas été encouragée. Si l'architecture de Chicago de la fin du XIX siècle n'avait pas fait l'objet de recherches historiques constantes, si les vies et les carrières des architectes marquants qui sont responsables des principaux monuments de Chicago, n'avaient pas fait l'objet de monographies, ces immeubles maintenant enfin publiquement reconnus comme les plus valables, auraient subi le sort du dernier chef d'oeuvre de H.H. Richardson, le Marshall Field Wholesale Store à Chicago, détruit dans les années 20 pour aménager un parking.

Les professeurs d'architecture sont sans doute les seuls à mesurer la coupure qui s'opère dans les sujets choisis par les étudiants. La plupart des étudiants en effet paraissent savoir quelque chose sur les périodes très lointaines: Antiquité, Moyen-Age et Renaissance; ou les pays lointains, comme l'Orient. Par ailleurs ils suivent naturellement ce que l'on fait de leur temps en architecture, dans les revues, et en général dans des revues étrangères. Mais en ce qui concerne la période intermédiaire, à savoir celle qui va de 1750 à 1950, leur acquis consiste surtout en légende ou en mythe, sauf peut-être un peu quand il s'agit de la jeunesse des maitres qu'ils admirent et qui vivent et construisent encore. Très peu paraissent avoir sur la seconde et troisième décade de ce siècle, les connaissances qu'ils ont sur le V siècle avant J.C. ou le XIII siècle après. On peut donc espérer qu'un livre comme celui de Banham, en dehors de leur valeur intrinsèque, rempla-



ceront pour les étudiants des études plus anciennes et plus tendancieuses et qu'ils pourront ainsi grandir non comme des orphelins sans ancêtres, mais en étant parfaitement conscients de l'existence de leurs professionnels grands-parents et arrière-grands-parents en architecture moderne, comme ils le sont des quelques architectes d'aujourd'hui que déjà ils acceptent comme leurs pères.

Paolo Portoghesi

## Architecture et technique

(page 13)

Un certain désarroi et une certaine inquiétude ont ébranlé le faux équilibre de la culture architectonique moderne dans le monde en ces dernières années et l'ont poussée à un nouvel examen de ses valeurs et de ses résultats avec une dramatique urgence.

Les polémiques suscitées dans les meilleures revues européennes et américaines par les œuvres les plus récentes de Gropius, de Mies van der Rohe, de Le Corbusier, de Wright ou par celles de Philip Johnson, de Eero Saarinen, des B.P.R., de Paul Rudolph et par certaines tendances qui se prétendent caractéristiques de l'architecture italienne de l'après-guerre, ont fait naître des divergences non seulement dans le domaine de l'interprétation des phénomènes, mais aussi dans la façon de poser les problèmes généraux de la méthodologie architectonique (1).

Et certes on ne peut dire que jusqu'ici ces polémiques aient apporté une quelconque clarification; d'une part en effet on se contente généralement de vérifier l'orthodoxie ou l'hétérodoxie d'une œuvre par rapport à une synthèse, antidogmatique de nature; d'autre part on se justifie trop souvent en faisant intervenir des contingences occasionnelles et le milieu; et l'on évite ainsi d'entreprendre une révision des valeurs.

Il apparaît évident en tout cas, à l'issue de ces débats, que l'architecture moderne, contrainte de descendre de ce piédestal prophétique comme où l'avait placée l'avant-garde, a affronté la réalité des thèmes que lui imposait une société en devenir, menacée de nivelle-

ment et d'aliénation, en recourant à cette même multiplication des moyens et confusion des fins du Einstein a dénoncées en des termes plus généraux. Et même une sorte d'assimilation des moyens aux fins a interrompu le développement de la culture architectonique, en semant son chemin d'allusions et de désillusions cycliques, liées au culte vite éteint d'idoles toujours nouvelles, de mythes séduisants mais stériles.

L'histoire de cette mythologie, analysée sur le plan international, présente une complexité désarmante; mais elle s'impose comme l'une des tâches les plus urgentes de la critique consciente de ses devoirs.

Il convient en particulier de clarifier les équivoques qui se multiplient autour de la notion de technique et de progrès; car la recherche de bases objectives pour la construction et pour l'emploi du langage architectonique, risque de nous reporter aujourd'hui par réaction contre certains aspects paradoxaux de l'empirisme, vers un renouveau d'attitudes optimistes, confiantes dans la valeur positive de tout progrès technique et dans la possibilité inhérente aux nouvelles techniques de dégager l'architecture des sables du *formalisme*, — terme plutôt ambigu qui recouvre pour finir tout un ensemble de significations contradictoires; terme trop commode aussi sans doute qui ne traduit qu'un refus, face à de certaines expériences.

La valeur problématique du technicisme vis-à-vis de l'architecture apparaît mieux si l'on considère l'ensemble du travail humain. L'analyse des phénomènes qui marquent progressivement les étapes de l'évolution des méthodes de production de l'industrie et leur reflet sur la psychologie et sur le monde culturel des travailleurs, fournissent des données éclairantes quand il s'agit de replacer certaines expériences de l'art moderne et de l'architecture dans une perspective historique intégrale.

Le monde de l'art en effet reflète comme celui du travail les alternatives de ce processus d'humanisation de la machine qui paraît avoir sa contre-partie dans la mécanisation des activités de l'homme qui refuse d'être responsable de son propre destin. Et sous certains aspects la proposition de Mumford (2) apparaît persuasive ou du moins

stimulante. On sait qu'il considère certaines expressions artistiques de notre temps comme le miroir involontaire mais fidèle du processus de désintégration des valeurs de la culture et de la civilisation accompagné d'un regain de cette barbarie et de cette autodestruction dont les accès ont caractérisé la première moitié de ce siècle; elles sont pour tant nées d'un réel effort pour trouver un nouvel ordre et un nouvel équilibre des valeurs. Au delà de la pure analogie, le point de vue architectural permet une lecture intéressante de certains aspects du devenir néo-capitaliste.

L'organisation scientifique du travail proposée par Frédéric Taylor en 1911, constitue une expérience qui a démontré clairement à la fin de son cycle de maturation, que les processus de productivité avaient des fins extra-humaines dans leur développement et qu'il était difficile d'en prévoir d'avance les conséquences sur la vie de la société.

Né comme un principe de révolution mentale qui devait établir un nouveau rapport psychique entre l'homme et son travail et entre les divers éléments de l'organisation de la production, le taylorisme est devenu rapidement un facteur d'humiliation pour la personnalité des ouvriers « les transformant en une sorte de structure atomique des usines », « brisant — comme l'a écrit Gramsci (3) — l'ancien noeud psycho-physique du travail professionnel qualifié qui demandait au travailleur une participation active, de l'intelligence, de l'imagination, de l'initiative; et réduisant les opérations productives au seul aspect physicomachinal ».

Evidemment les fins que ce proposait Taylor étaient tout autres: avant tout la détermination expérimentale de la meilleure méthode d'exécution et du temps nécessaire à une opération déterminée; ensuite la définition d'une distribution du travail qui tînt compte de ces données analytiques en éliminant toutes sortes de gaspillage, gaspillage de temps dans le travail des ouvriers ou des machines dus à des retards, eux-mêmes consécutifs à une mauvaise distribution des efforts ou à un défaut de coordination dans les quantités produites. La nouvelle méthode a permis une augmentation de la productivité et celle-ci devait en principe se refléter dans l'augmentation du *bien-être*



*matériel* des travailleurs et simplifier leurs charges en les libérant de nombreuses responsabilités individuelles. Pourtant le bilan final montre que le travail s'est vidé dangereusement de sa signification humaine, que le processus de déracinement si nettement décrit par Simone Weil, a été accéléré, comme en témoigne la culture de masse incapable de s'élever au dessus de cet abrutissement collectif qui la caractérise jusqu'ici. D'une exigence de réorganisation rationnelle est sorti le nouvel esclavage du travail parcellaire à la chaîne de montage « du travail à la chaîne » qui demande à l'homme la répétition constante de gestes toujours semblables, menace l'équilibre psychique et plus généralement biologique du travailleur, consacre sa coupure totale du milieu naturel et son entrée dans un milieu absolument artificiel et le pousse enfin à utiliser le temps libre comme simple relâche, abandon, évasion; au lieu de le consacrer à l'effort conscient de l'individu pour enrichir sa propre personne humaine.

Il n'est pas dans notre propos d'établir un parallèle exact entre le taylorisme et les théories architecturales et urbanistiques rationnelles; d'ailleurs il y a dans ces dernières une ambiguïté d'interprétation qui exigerait une étude critique préliminaire. Mais il est clair que les deux phénomènes s'éclairent l'un l'autre et s'expliquent dans leur articulation même et qu'ils peuvent se réduire à une attitude commune où la technique est considérée comme un élément nouveau de détermination de la condition humaine, capable de suggérer non seulement de nouvelles possibilités d'expression et des moyens réels nouveaux; mais aussi le principe d'un nouvel équilibre opératif.

En réalité au cours de ces derniers cinquante ans est apparue avec de plus en plus d'évidence, l'absurdité d'un mouvement qui a rejeté le principe du repos et s'est condamné à une course sans fin et à une accélération sans fin. Le caractère d'auto-destruction de ce mouvement, de ce comportement qui devient cauchemar, frénésie, évasion terrorisée, a été exprimé en termes poétiques par Chaplin et Clair et en termes d'analyse sociologique par Mumford, tandis qu'il transparaît non comme un mal dénoncé, mais comme le seul contenu possible, dans le délire sans espoir de la *peinture du geste*.

Certes l'expérience du Bauhaus a fait ressortir clairement les finalités humaines et civilisatrices de la tentative de réorganisation de la production architecturale; elle est apparue comme l'unique méthode possible pour sauvegarder les valeurs de la civilisation occidentale qui survivent encore. Mais les résultats formels de son activité se ressentent du caractère expérimental de la méthodologie et du climat de lutte qui ont présidé à son élaboration. Dans son programme même, Bauhaus niait tout lien de continuité historique avec le passé, concevait l'histoire comme dangereuse didactiquement pour la formation d'une nouvelle sensibilité plastique, soulignait les limites de sa tendance « avant-garde » et l'impossibilité dans ces limites d'une clarification définitive de la notion de progrès et de technique.

L'appauvrissement des valeurs héréditaires, le renoncement à la mémoire, en un moment où la culture avait besoin pour survivre de toutes ses énergies vitales, fut un acte de présomption que n'a fait que confirmer l'art moderne dans son caractère propre d'art d'élite.

Plus généralement la blanche architecture de l'entre-deux guerres, si l'on excepte quelques expériences individuelles plus valables qui ont une signification profonde, exprime cette recherche pour l'homme mais en dehors de lui, du nouveau visage de la cité future - recherche basée sur un optimisme prophétique, tragiquement démenti bientôt par la barbarie inouïe de la dernière guerre. L'abandon de l'unité spatiale, de l'élémentaire symbolisme qui liait l'édifice à la terre, la recherche d'une unité de tension, d'un équilibre dynamique obtenu en appliquant froidement les règles d'une conception optique du fait architectural, trahissent le renoncement à l'expression directe de la forme en faveur d'un illusoire pouvoir d'expression projeté dans l'avenir alors que le besoin en était urgent.

Cette attitude de rigide isolement a lié le sort de l'art moderne à une minorité d'intellectuels portée à idéaliser l'esprit de la classe ouvrière et des mouvements où elle se groupait. En fait elle a fini par profiter des idéologies et des mouvements réactionnaires; l'histoire culturelle et même l'histoire politique de ces dernières années, hélas, le démontrent assez. La gauche intellectuelle s'a-

véra alors, à chaque occasion, incapable d'opposer à la mythologie des dictatures bourgeoises quelque chose qui fût susceptible de s'enraciner avec la même aisance dans la conscience populaire. Une carence de langage et peut-être aussi un manque de confiance dans l'humanité non *éclairée*, rendirent impossible la réalisation en termes politiques d'une digue capable de s'opposer à la pression idéologique du nationalisme impérialiste.

Dans une perspective historique plus générale les expériences rationalistes, faisant abstraction de la réalité des résultats artistiques, prennent des aspects paradoxaux qui trahissent les limites de l'esprit de minorité qui les a inspirées. Peut-être faut-il admettre avec Mumford (mais sans admettre pour cela son refus d'un héritage que nous considérons au contraire comme fondamental pour notre culture) que la rigide monotonie de certains quartiers construits en Europe entre les deux guerres finissent par exprimer à l'encontre des intentions de leurs auteurs, l'appauvrissement et le déracinement de la vie et de la société, la victoire sur l'homme du nouveau rythme que lui impose la technique et son incapacité à dominer ce qu'il a créé. C'est la contre-partie de son aveugle confiance dans l'ordre abstrait des règles intellectualistes. Après avoir lutté pour se soustraire à l'esclavage des patrons en acquérant la conscience de classe et en découvrant leur propre force de collectivité, les travailleurs de l'industrie eurent alors l'image de leurs maisons blanches pour confirmer l'intuition qui germait dans leur conscience, d'être tombés dans un autre filet dangereux: l'esclavage de la machine.

Les difficultés nées de l'impossibilité de concilier la réalité biologique de l'organisme humain et le nouveau milieu artificiel du travail rationalisé, ont influencé indirectement le rythme de la production en diminuant la capacité de production de l'homme condamné au rythme épuisant du travail parcellaire et se sont posées comme l'un des problèmes fondamentaux de la réorganisation industrielle du Néo-capitalisme.

La théorie des Human Relations est née de la constatation de ce facteur d'instabilité que constituent les tensions internes et les chocs psychologiques dus au milieu du travail. Elle est née aussi de la nécessité de ré-



duire ces conflits et leur influence négative sur l'économie. Mais ce n'est qu'un correctif qui au lieu de supprimer les causes de la maladie dont souffre la société, se propose d'en adoucir les effets au moyen d'une thérapeutique psychologique, voire psychanalytique, qui s'efforce de déceler et de combattre les inhibitions et les complexes de frustration.

« Nous nous trouvons - a écrit le théoricien des Human Relations, - avoir accompli une évolution à partir d'une société qui disposait de solides traditions et de formes culturelles bien établies, vers une société qu'on peut appeler une société d'adaptation, caractérisée par la croissante complexité de ses institutions, toujours plus indépendantes les unes des autres et par l'indétermination de ses codes sociaux. L'individu toujours plus instable est soumis à des pressions continues, à des tensions, à des conflits qui influent directement sur son bien-être spirituel et même sur sa conception du monde ». A cet égard l'institution des *Counsellors* auxquels les ouvriers peuvent aller exposer sans réticences leurs difficultés, leurs problèmes d'adaptation et même confier leurs drames intimes, constitue une soupape de sécurité dans un circuit soumis à des pressions insupportables. Dans les meilleurs des cas les Human Relations ont influé profondément sur les structures de la production en déterminant le roulement et l'intégration des travaux parcelaires ainsi que la formation de chaînes sociales. Mais elles n'ont jamais perdu leur caractère de paternalisme raffiné et faux. C'est ainsi que leur influence sur la conscience syndicale et politique des travailleurs s'est avérée négative. En ce sens on peut les assimiler l'utopie de la *Révolution des Techniciens*. Celle-ci entendait constituer le premier pas d'un dépassement du Marxisme et du Capitalisme et préparer la fin de la démocratie parlementaire: des « spécialistes » aidés des machines pensantes pour l'évaluation statistique des contingences décelées, devaient être chargés de toutes les opérations de contrôle et de choix, et les « bureaux » devenir « les corps souverains » de « l'état illimité de la société des techniciens ».

Mais on ne peut faire le sacrifice de l'exigence d'intégralité des valeurs qui est le propre de l'esprit humain, comme le fait remarquer Mumford,

sans instaurer une nouvelle sorte de barbarie plus terrible qui ajouterait aux énergies animales ces moyens techniques et sociaux tout puissants dont nous disposons aujourd'hui.

Les Human Relations, comme la Révolution des Techniciens éclairaient considérablement les problèmes de la culture architectonique et urbanistique. D'une part ici et là, même caractère plaqué et instrumental des composantes psychologiques remises au premier plan dans l'architecture par la recherche de l'*organicité*; d'autre part ici et là, transfert de la responsabilité du projet, d'un individu ou d'une équipe entièrement engagée, à un bureau ou les techniciens spécialisés effectuent méthodiquement cette vivisection des problèmes qui compromet l'intégration du résultat.

La fonctionnalité psychologique qui semble le motif le plus précis d'un certain empirisme né des expériences septentrionales européennes et qui eut finalement gain de cause en Italie, n'a souvent agi que comme un correctif superficiel de certaines théories rationalistes rigides, remettant à plus tard une révision linguistique qui se fait seulement aujourd'hui et d'une manière extrêmement confuse. On dirait un mouvement né, non pas d'une exigence qui aurait mûri dans la conscience d'un milieu intellectuel déterminé, mais d'un ferment fondamental mais encore incapable d'acquérir une validité historique.

On a remis les tuiles de terre cuite sur les maisons, l'on a reposé le problème d'un humain créé par des dispositions planimétriques complexes et fuyant la régularité géométrique, l'on a fait appel avec trop de confiance et de complaisance aux formes régionales comme moyen d'expression mais ce sont des hypothèses fragmentaires, des remèdes qui atténuent mais ne guérissent pas la crise du contenu humain de l'architecture. Toutefois l'empirisme éclectique suppose que c'est une essence et les human Relations ont le mérite d'avoir découvert les points faibles d'une méthodologie basée sur une confiance inconditionnée dans le naturalisme économique et dans l'accroissement de la productivité comme facteur de progrès.

Au cours des dernières années les très rapides développements de l'in-

dustrie électronique (en Amérique entre 1947 et 1952 on note une augmentation de la production de 275 %) et l'augmentation de la capacité d'autocontrôle des machines qui en est le corollaire, ont mis au premier plan dans le monde du travail un nouveau problème ou du moins un problème qui se pose avec une urgence et une importance impréscindibles. C'est l'*Automation*, c'est-à-dire l'introduction dans le cycle de la production industrielle d'organismes mécaniques capables d'assumer des fonctions assez complexes d'apprentissage, de contrôle, de choix, remplaçant le travail humain, même quand il intéresse la sphère intellectuelle. Les répercussions sociales de l'automation ont fait l'objet d'ébats, de considérations optimistes ou tout à fait apocalyptiques, qui ont fait ressortir le caractère transitoire et instable des actuelles méthodes de production et introuvert de surprenantes perspectives au monde du travail.

La possibilité d'augmenter et de perfectionner la production et de diminuer en même temps la main d'oeuvre, paraît garantir à longue échéance une amélioration du niveau de vie, l'augmentation des salaires, la diminution des heures de travail, en résumé l'abolition de l'esclavage du travail ou même l'abolition de la peine qui était liée depuis des millénaires au problème du pain quotidien. Mais dans l'immédiat l'automation signifie à brève échéance la *libération* de grandes masses de travailleurs et l'apparition de ce phénomène alarmant qui a été appelé *désoccupation technologique*. Jamais comme aujourd'hui l'on n'a eu l'impression de la responsabilité de l'homme, de la possibilité qu'il a de choisir entre la désintégration, le nivellement, l'autodestruction ou le retour à l'équilibre: à savoir la construction d'un ordre nouveau qui puisse finalement combler le vertigineux hytus entre le progrès de l'autoconscience et celui de la dignité morale.

On se berce dans l'optimisme illusoire et intéressé de la *théorie de la compensation* (1) selon laquelle l'importance accrue des devis des maisons qui introduisent l'appareillage automatique absorbera toujours la main d'oeuvre libérée. Mais l'on va ainsi à une crise du travail qui risque de prendre une importance imprévisible. A supposer même que cette métamorphose de l'indu-



strie soit amenée à créer nécessairement dans cinquante ans un bien-être illimité, il faut dire que la classe ouvrière n'est plus disposée dans le monde entier, à faire les frais d'une telle expérience comme au temps de la première révolution industrielle. L'automation impose donc des instruments de contrôle et une application à vaste échelle de la planification qui permette d'apercevoir les fins à atteindre avec un moyen qui a sa propre loi de développement naturelle rigide et inhumaine et qui risque de nous rendre aisément esclaves (fût-ce en nous libérant de la peine) d'une puissance avec celle de l'énergie humaine.

D'ailleurs l'habitude de programmer les machines, qui permet d'obtenir d'elles ce *service docile* qu'aucun organisme animal ne saurait donner, a déjà fait entrevoir à l'imagination des savants la possibilité de programmer l'activité humaine.

Le *Bicontrôle*, jusqu'ici expérimenté sur des animaux en laboratoire pourrait en fournir le moyen. Il s'agirait alors de transmettre directement des ordres aux centres nerveux et aux cerveaux par des signaux électriques déterminés, d'annuler ainsi la volonté et de rendre un homme apte à recevoir les ordres d'une centrale électronique qui contrôle ses muscles et son cerveau. Ainsi *traité* l'être humain pourrait devenir une machine d'excellent rendement, peut-être préférable à l'autre; finalement il n'aurait plus besoin de *counsellors*; il serait un instrument d'exploitation parfait comme l'ont imaginé et l'imaginent de nombreux *patrons de la machine à vapeur*.

Ces hypothèses paraîtront peut être ingénument apocalyptiques. Ce qu'il y a de sûr en tout cas, c'est que l'automation peut constituer un merveilleux moyen pour réacquérir l'équilibre des valeurs humains perdu. La diminution des heures de travail (qui pourraient se réduire à quatre comme dans la Città del sole de Campanella ou six comme dans Utopie de Thomas Morus) donnera au loisir une signification bien différente de celle qu'il a aujourd'hui. Il ne sera plus évasion, relâche, abandon; il redeviendra le temps de l'approfondissement et de la maturation de la personnalité; il permettra de se rapprocher de la nature, de retrouver grâce à la conscience des fins, les valeurs morales et religieuses de l'existence. Le travail

des machines rendra en même temps à l'homme le sens de sa dignité et de sa responsabilité; il redonnera une plus grande importance économique aux travaux agricoles, artisanaux, intellectuels, nécessaires à la vie de la communauté. Il se peut que dans cinquante ans il soit de nouveau possible, comme dans l'ancienne Palestine, d'arrêter de temps en temps le travail pour un an, et de célébrer l'année du sabbat, année de méditation et d'échanges pendant laquelle les hommes ne sont occupés qu'à se mieux connaître.

L'évènement de l'Automation, réduite à ses véritables dimensions de phénomènes graduellement contrôlable grâce à la présence de l'homme comme organisateur, engage pleinement la responsabilité et la vocation de la culture architectonique et urbanistique soit en ce qu'elle exige une planification générale soit parce qu'elle pose de nouveaux problèmes.

A propos de l'influence de l'Automation sur l'outillage productif et sur la forme des produits, l'on a parlé de la nécessité d'un gigantesque travail de « redesign » où le point de vue esthétique aura un rôle déterminant. Mais en outre l'augmentation de la productivité dans le domaine de l'industrie de la construction ouvre de nouveaux horizons: la nécessité même d'employer provisoirement de vastes masses de main d'oeuvre *libérées* par l'Automation et qui attendent d'être réabsorbées et requalifiées, fera renaître les grands ouvrages publics conçus pour maintenir l'équilibre de l'emploi et aussi pour interpréter les nouvelles exigences d'une société qui a retrouvé dans le mouvement le principe du repos et peut s'accorder désormais un regain de contemplation sans courir le risque de stagner.

Qu'on la considère avec optimisme ou non, l'Automation nous offre l'image d'un monde graduellement mais profondément transformé, si bien que l'étape actuelle du développement de la technique, avec son corollaire de rapports et de méthodes, paraîtra peut-être bientôt dépassé; et même à certains aspects, non vital et contredit par l'expérience; une révision des valeurs apparaîtra alors comme nécessaire. La technique n'est pas tenue de ne pas se contredire, sa logique interne contient son paramètre, le hasard. Si nous conti-

nuons à lui demander ce qu'elle ne peut pas nous donner, à savoir le chemin que nous devons prendre, nous nous exposons au risque de devoir tourner bride continuellement et de nous mettre dans une condition chronique de crise et de frustration.

Certains espèrent que si l'on persiste dans la désagrégation, le négatif se transformera en positif, presque par vertu magique. Mais c'est risqué. Aussi risqué que de céder au dogmatisme d'une solution autoritaire pour qu'elle oppose à la crise une impossible restauration antihistorique. Reléguer la technique dans le domaine de l'accidentalité extrinsèque à l'esprit, pour garantir à celui-ci une suprématie incontestée, est une attitude qui par sa passivité va dans le même sens que l'obsession de la *mobilisation scientifique* (Wiener) - névrose qui nous mène à notre perte car ce n'est qu'une façon de se rendre, en évitant les vrais problèmes de la civilisation. Il est nécessaire de rechercher à l'intérieur du nouveau milieu technique et non en dehors, les instruments de contrôle et de direction; il est nécessaire d'ôter à la mécanisation les leviers de commande. « Nous avons encore besoin d'élargir nos connaissances - a écrit Mumford (12) - mais ces connaissances doivent être autre chose que les conquêtes fragmentaires, incohérentes, des spécialistes modernes. Nous devons augmenter notre richesse pour la convertir en valeurs de vie, non en termes de profit et de prestige. Nous avons aussi besoin de pouvoir, du pouvoir humain de contrôler, d'empêcher, de diriger, de contenir, de refuser, en proportion directe avec notre pouvoir physique accru d'exterminer, et de détruire ». Tant pis si ces paroles semblent de mauvais augure à qui s'est habitué à « tous les changements progressifs, à toutes les inventions mécaniques possibles, à toutes formes de prohibition et de contrôle humiliant, et voit dans l'histoire et dans la culture une sorte de processus mécanique où l'homme ne peut prendre une part active, décisive, excepté dans certains cas et pour accélérer l'inévitable mouvement de forces impersonnelles ».

Transposé dans le domaine particulier de l'architecture et de l'urbanisme, le problème du contrôle



donne une signification majeure, une responsabilité qui exige une égale conscience.

L'analyse critique du rationalisme confirme sans doute le rôle fondamental de cette expérience en tant que première hypothèse constructive pour la recherche d'un langage. Mais elle a mis en relief son insuffisance quand il s'agit de résoudre les problèmes du technicisme, de l'expression de la continuité historique; son incapacité à offrir à l'homme de notre temps » que la grande avalanche du progrès et de la science » - comme l'a écrit Gropius - « a rendu sauvage et inquiet, incapable d'adaptation et souvent pitoyablement dépourvu d'imitative morale », une image de soi susceptible de lui permettre un enracinement dans la société et dans le milieu.

Dans la période de l'entre-deux-guerres, les architectes ont misé avec enthousiasme sur les possibilités formelles de la technique et sur son intégration esthétique; ils ont pensé qu'en choisissant la voie de la *quantification de la qualité*, ils résoudraient automatiquement le rapport dialectique entre art et société. La parenthèse de la guerre, la crise politique européenne ont coupé tout processus de maturation culturelle des thèmes formels et des principes généraux du Rationalisme et elles ont laissé en héritage à une catégorie professionnelle qui n'était par mûre culturellement, le fardeau pesant d'une méthodologie élaborée sur le modèle un peu utopique d'une société déjà transformée par l'industrialisation des nouvelles méthodes de production, avec en outre une série d'hypothèses linguistiques, de contradictions, de *répertoires formels*, liés aux expériences souvent contradictoires de l'avant-garde figurative.

La période qui a suivi la première guerre a été caractérisée en Italie par une bouffée d'empirisme tantôt purement gratuit, tantôt engagé dans un effort d'élucidation; mais en tout cas lié aux humeurs contingentes de cette époque où réapparaissait en face d'une Europe détruite et divisée, l'incapacité du langage déraciné de l'avant-garde, à exprimer les contenus humains d'une société en devenir. Cette problématique liée à la poétique de l'occasion et du milieu *considéré comme épisode* essentiel, a fait renvoyer à plus tard cette révision critique

qui seule aurait pu éviter à la culture architectonique de glisser dans toute une série d'équivoques. Ainsi en Italie certains architectes se sont efforcés à grand peine de se libérer graduellement des inhibitions de l'avant-gardisme en opérant une relecture philologique de la tradition pour admettre directement dans le langage courant de nouvelles richesses. Les autres se sont dirigés vers l'urbanisme comme unique moyen d'entrer en contact avec une certaine réalité, objectivement relevable de la société, pour sortir l'architecture du cercle vicieux des formalismes.

Les uns et les autres se sont révélés impuissants à débrouiller une situation rendue toujours plus difficile par l'assoupissement des énergies de renouvellement politique. En effet, ils ne fournissent au monde professionnel que des indications trop vagues ou trop difficiles et périlleuses; et contribuent à noyer le problème du langage dans le particularisme des cas uniques et dans l'attitude prophétique qui consiste à refuser de distinguer le moment de la planification de celui de la forme architectonique en les renvoyant simplement l'un à l'autre, ils consacrent ainsi le renoncement aux valeurs expressives et à la communication directe, qui est le propre de l'art. D'une part donc l'on a une architecture d'une valeur didactique limitée, d'une richesse sans doute enivrante mais difficilement utilisable parce qu'elle est dépourvue d'une discipline interne qui permette de l'atteindre; d'autre part on constate une méfiance déçue dans les valeurs de l'architecture, dans la signification des oeuvres; et à la limite, cette conviction que chaque société a l'architecture qu'elle mérite et que l'unique moyen de contribuer au renouvellement de l'architecture est donc l'engagement politique. Dans ce cas il est évident que l'on considère — à tort — que la responsabilité de citoyen est propre à absorber et épuiser la responsabilité de l'architecte et — pourquoi pas? — de l'artiste.

L'individualisme romantique, l'utopie prophétique, sont deux aspects d'une même crise qui traduisent le même défaut de connaissance et de dévouement à l'égard de la société: d'une part une connaissance purement intuitive et sentimentale qui tend à assimiler la société italienne à un milieu réduit déterminé et

idéalisé; d'autre part une connaissance statistique qui exclut la possibilité d'un échange direct en offrant des solutions techniques à un problème essentiellement humain.

C'est peut-être à cause de cette immaturité critique que l'architecture italienne a été incapable de réagir positivement à ce vaste mouvement de désapprobation qu'ont exprimée certains milieux européens; et en particulier, à l'article désormais fameux de Reyner Banham. Celui-ci prétendait relever dans la production des architectes italiens le symptôme d'une *régression infantile*. La défense a introduit aussitôt des questions personnelles et a dégénéré en un véritable procès de sorcellerie où l'on s'est artificieusement basé sur certains résultats paradoxaux et certaines expériences marginales pour constituer un commode bouc émissaire qu'on puisse sacrifier symboliquement et l'on s'est libéré ainsi de tout doute et de toute responsabilité.

C'était une occasion pour se reconnaître, pour évaluer l'essentielle unité dialectique de beaucoup de recherches apparemment divergentes; on en a profité au contraire pour susciter une nouvelle polémique, pour proposer à nouveau l'abandon d'une expérience avant de l'avoir mûrie et vécue à fond.

Le mythe du technicisme a repris vie dans ce climat; il constituait un refuge dans l'objectivité, comme nous avons essayé de le montrer sur un fond plus vaste; mais nous avons vu aussi qu'il ne peut apporter aucune réelle contribution à la solution des problèmes qui engagent le rôle même de l'architecte dans la société et qui à notre avis ne peuvent être résolus que dans un dialogue serré et analytique au cours duquel se ferait cette révision dans la continuité. Ce serait l'unique façon de ne pas trahir la poussée intérieure qui est la partie éternellement valable des expériences réunies sous l'étiquette désormais académique, de « Mouvement moderne ». Renouer mécaniquement avec ces expériences en reniant tout le travail fait après guerre et en retournant au conformisme d'une solution technique considérée comme l'unique refuge à l'abri des embûches du personnalisme romantique, ce serait véritablement une position *réactionnaire*, une façon de confirmer, et non de refuser, la vocation provinciale de la culture italienne. Ce qui est provincial, au sens négatif du



terme, c'est de se réfugier dans l'instabilité et l'insatisfaction; c'est de juger hommes et expériences par leurs manques et leurs dangers sans faire de bilan objectif. L'on se condamne ainsi à un expérimentalisme perpétuel, anxieux de dépasser tous les mouvements dès que l'on commence à en apercevoir les limites et les risques, en coupant la route à l'approfondissement et à la maturation critique des raisons personnelles d'œuvrer. En nous abandonnant à cette instabilité nous nous retrouverons dans dix ans en train de dépasser le retour du Rationnalisme commencé en 1960; ainsi la série des repentirs et des autocritiques destructrices ne prendra jamais fin. Renoncer à résoudre le problème de l'enracinement de l'architecture dans la culture et dans la société où nous vivons ce serait aujourd'hui, à notre avis, un refus historiquement insoutenable, un acte de présomption et d'impuissance.

Il convient au contraire, il est nécessaire, d'abandonner le moment philologique et épisodique de cette recherche de rapports qui nous a occupés pendant ces dernières années. Dans cet effort d'ebayage constructif, de bilan objectif, il sera peut-être possible de reconnaître certains mouvements latents d'unité sans lesquels il est impossible d'assurer à l'architecture italienne une certaine convergence de ses disponibilités humaines. Or, ces disponibilités humaines font aujourd'hui de la scène italienne, le terrain le plus riche de toute l'Europe.

Certes la vie de notre temps exige que le langage de l'architecture s'empare de nouveaux moyens visuels; qu'une nouvelle échelle soit introduite dans le projet des édifices et de l'espace urbains; il est nécessaire que la rapidité des moyens de transport mécanique contribue à déterminer le nouveau visage de la cité. Mais il ne faut pas s'abandonner à l'idolâtrie de la nouveauté; il ne faut pas oublier que c'est le principe du repos qui donne valeur et sens au mouvement et que la vitesse n'annulera jamais la vision à échelle humaine, à hauteur et vitesse d'homme. Le renouvellement doit déterminer une addition ou mieux une multiplication, non une *substitution* de valeurs.

La culture architectonique italienne doit retrouver son rôle particulier et authentique dans la perspective internationale et pour cela elle ne doit pas éluder sa responsabi-

lité qui consiste dans le désir de se renouveler et de purifier, mais aussi de retrouver l'héritage historique.

Depuis des années on parle du poids et de la barrière que le passé constituerait en Italie à qui voudrait se libérer de l'immobilisme académique. Que ce soit un poids ou non, on peut en discuter. Ce qu'il y a de sûr semble-t-il, c'est qu'ignorer le passé c'est une attitude de fuite, non moins que de s'abandonner à la paresse de la contemplation. Pour trouver ce surplus d'âme nécessaire selon Bergson, pour contrebalancer un monde alourdi par la technique, la culture occidentale doit mobiliser toutes les forces vitales qui proviennent de son héritage. D'ailleurs on pourrait répondre par les paroles de Simone Weil, l'un des meilleurs témoins de la volonté de rachat de la culture occidentale, à ceux qui voient dans le passé une source d'inhibitions et de renoncements injustifiés et dangereux: « Il est vain de se détacher du passé pour penser seulement à l'avenir. C'est une illusion dangereuse que de penser seulement que ce soit possible. L'opposition entre le passé et l'avenir est absurde. L'avenir n'apporte rien, ne nous donne rien; c'est nous qui devons tout lui donner et même notre vie, pour le construire. Mais pour donner, il faut posséder et nous ne possédons d'autre vie, d'autre sève que les trésors hérités du passé et digérés, assimilés, recréés par nous. Parmi toutes les exigences de l'âme humaine, aucune n'est plus vitale que celle du passé. »

Allon T. Schoener

#### L'art sans pédestale

(page 23)

L'art devrait être créé à l'usage du peuple et non en vue d'être exposé dans des musées. Cette assertion peut paraître hérétique à une époque comme la nôtre où les musées se sont acquis le monopole de l'établissement des valeurs culturelles et esthétiques dans les sociétés industrialisées du XXe siècle. Mais on peut en vérifier la justesse par une analyse objective du rôle des œuvres d'art dans l'histoire de l'humanité et par une appréciation exacte du rôle des musées comme

force déterminante dans l'établissement des valeurs qualitatives du monde contemporain. Personne ne peut nier que Pablo Picasso est le peintre le plus significatif du XXe siècle. En 1935 Picasso a dit: « Je ne suis pas pessimiste. Je ne déteste pas l'art pour la bonne raison que je ne peux vivre sans lui consacrer tout mon temps. Je l'aime comme la seule fin de ma vie. Tout ce que je fais en relation avec l'art me donne un plaisir intense. Toutefois je ne vois pas pourquoi le monde entier s'occuperait d'art, lui demanderait ses lettres de créance, et donnerait libre cours à sa stupidité dans ce domaine. Les musées sont des nids de mensonges et les gens qui spéculent sur l'art sont pour la plupart des imposteurs... Nous avons infecté les œuvres placées dans les musées avec toutes nos stupidités, toutes nos erreurs, notre pauvreté d'esprit. Nous en avons fait de misérables et ridicules choses. Nous nous sommes attachés à une fiction au lieu de tâcher de comprendre ce que ces œuvres représentaient dans la vie des hommes qui les avaient faites » (1).

Cette déclaration de Picasso constitue un excellent point de départ pour juger l'époque actuelle. Picasso parle comme un individu préoccupé avant tout de ses façons personnelles de sentir. Quand il parle d'un artiste, il dit: « L'artiste est le réceptacle d'émotions qui proviennent de toutes parts, du ciel, de la terre, d'un morceau de papier, d'une forme éphémère, de une toile d'araignée; c'est pourquoi nous ne devons pas faire de discriminations parmi les choses. Quand il s'agit de choses, il n'y a pas de distinctions de classes ». (2)

Bien que l'artiste créateur du XXe siècle ne soit pas un disciple de Picasso, il sait qu'il ne saurait rien si des hommes comme Picasso n'avaient pas semé des idées nouvelles et révolutionnaires au début du siècle. L'individu réfléchi et consciencieux qu'est l'artiste du milieu du siècle, est sensible à l'écart considérable qui sépare sa philosophie de celle de Picasso. Certes lui aussi est intéressé par sa propre sensibilité en matière d'esthétique. Mais il ne se préoccupe pas avant tout d'exprimer ses propres réactions aux phénomènes observés. Il se préoccupe davantage de fournir une solution esthétiquement correcte pour l'un des complexes problèmes



technologiques qui sont devenus la base de la vie quotidienne. Il ne se préoccupe pas de valeurs individuelles; il se préoccupe de la vie profonde de la communauté entière et des valeurs auxquelles la communauté aspire. Parti de là, il ne peut produire une toile, un dessin ou une sculpture à seule fin de se donner du plaisir. Le créateur significatif de cette génération doit résoudre des problèmes de conception qui affectent la totalité du milieu. Il participe à la continuité de l'histoire humaine plutôt qu'il ne la nie. Depuis les époques les plus reculées de la civilisation, la question de la situation dans le total environnement a été clairement posée. L'homme crée des objets qui ornent le milieu où il vit, que ce soient des dessins gravés dans le roc, des peintures murales dans les grottes, des poteries, des utensiles de bois ou de pierre. Ces objets étaient conçus pour répondre à l'une des nombreuses nécessités de la vie des gens qui ont vécu à diverses époques et en divers endroits à la surface de la terre. Les hommes qui vivaient en chasseurs ou pêcheurs dans des grottes avaient des objectifs plus limités que ceux qui vivaient dans des communautés agricoles fixes. Ces derniers évoluaient dans un organisme social plus complexe, utilisaient un plus grand nombre de matériaux et d'objets davantage spécialisés. Dans le second cas comme dans le premier, l'objet était créé pour être utilisé au sein de la vie de la communauté suivant un schéma établi. Tout d'abord il devait répondre à sa fonction. Sa beauté esthétique, qui est appréciée au premier chef aujourd'hui, ne venait que de surcroît.

A mesure que les sociétés se faisaient plus complexes, la nature des objets utilitaires produits dans ces sociétés se multiplia et se diversifia. Les monuments architecturaux et sculpturaux créés par les civilisations de l'Égypte, de la Grèce et de Rome et du Mexique, étaient liés aux cérémonies religieuses, aux rites funèbres; ou bien ils étaient des symboles du pouvoir politique. Ils n'étaient jamais coupés de leur fonction utilitaire. L'idée d'une hiérarchie des arts est relativement récente; elle est le fruit de la civilisation de la Renaissance européenne occidentale. Des objets avaient été rassemblés par les pharaons égyptiens pour les accompagner

dans leur tombe. Les Romains aussi bien que les Grecs avaient réalisé des collections de ce que nous appellerions des œuvres d'art. Toutefois on ne souligne pas l'importance de l'un des arts visuels de façon particulière avant le XVI<sup>e</sup> siècle en Italie. Les enlumineurs de manuscrits et les sculpteurs du Moyen-Âge ont été des artisans anonymes d'un grand mérite; on ne trouve jamais leurs noms attachés à leurs œuvres. Dans l'esprit de Vasari, le critique d'art italien du XVI<sup>e</sup> siècle, Giotto fut important parce qu'il donna une nouvelle vie à la peinture qui devint alors murale et la libéra de l'enluminure de manuscrits. Les plus grands artistes du Quattrocento italien étaient considérés comme des artisans par leurs contemporains; mais au Cinquecento les choses changent: peinture et sculpture deviennent les arts majeurs et les créateurs prennent une position plus élevée.

Léonard de Vinci et Michel-Ange furent les deux grands génies de l'ère qui vit ce changement. C'est à ce moment-là, environ, que les objets d'art furent considérés en dehors de leur fin pratique et envisagés uniquement en fonction de leur qualité d'objet. Laurent de Médicis fut l'un des premiers à faire des collections personnelles d'art pour le seul mérite artistique des œuvres. Sa collection ne répondait qu'à une seule fonction: c'était un assemblage d'objets dont la qualité esthétique était déterminée par le choix même qu'il en avait fait. Ce remarquable précédent fut imité à travers toute l'Italie, la France, l'Espagne et les Pays-Bas au cours des quatre siècles suivants.

Les rois, les nobles, les riches marchands et propriétaires terriens eurent leur propre collection privée d'objets d'art constituée surtout de toiles et de sculptures. Dans son histoire des collections: «Le goût des anges», Francis Henry Taylor a défini le collectionneur comme «un théoricien de goût dont les acceptations et les refus font monter et baisser les valeurs à la mode sur le marché de l'art» (3). Ainsi c'est la personne qui fait collection qui détermine la qualité artistique des œuvres. Au cours de cette période, il se peut que les peintures aient prédominé à de certains moments et à d'autres les sculptures, mais elles n'ont pas manqué les unes ou les autres de tenir la tête dans la hiérarchie des arts visuels.

Au commencement du XIX<sup>e</sup> siècle, les grandes collections royales et les autres importantes collections d'œuvres d'art allèrent à l'État et devinrent propriété publique. Ce fut la suite des réformes démocratiques inaugurées par la Révolution. Ce qui avait fait le plaisir d'un petit nombre, devint la propriété de beaucoup. Quiconque put voir des œuvres d'art dans d'importantes galeries publiques. Auparavant les collections privées étaient rassemblées pour être vues dans des maisons particulières ou dans les résidences de leurs propriétaires. Il se produisit un changement considérable quand elles furent exposées publiquement. L'accent n'était plus mis désormais sur la date et le lieu où l'œuvre avait été produite et la fin à laquelle elle répondait; il n'y a plus qu'un seul objectif désormais: exposer l'œuvre d'art. Pendant le reste du XIX<sup>e</sup> siècle et le commencement du XX<sup>e</sup>, on créa des musées dans toutes les grandes villes d'Europe, d'Amérique et de l'Orient. Des œuvres furent rassemblées et montrées. Ces objets qui étaient exposés furent acceptés comme des œuvres d'art parce qu'ils avaient été présentés pour cela. Mais ces sortes d'objets qui constituaient «l'art», répondaient à de certaines normes: ils représentaient ces périodes de l'histoire humaine qui plaisaient à celui qui dirigeait l'institution. Il fut semblable au collectionneur. Il laissa à son jugement le soin de déterminer à quelles conditions un objet était œuvre d'art. Si l'on fait un retour en arrière sur la collection du Louvre en 1850, on est étonné de découvrir qu'elle consistait essentiellement en sculptures et peintures de l'Europe occidentale et en sculptures de l'Antiquité romaine et grecque. Les artistes de la Renaissance s'intéressaient à la Rome et à la Grèce classique; ce furent donc les œuvres de ces époques qui passèrent les premières le test qualitatif. En tout cas il n'y avait pas de masques rituels, ni de sculptures religieuses provenant d'Afrique, de l'Océanie ou des Amériques. Aujourd'hui il n'y en a toujours pas au Louvre. Dans les années qui suivirent, des expéditions archéologiques en Égypte et dans le Proche-Orient, firent connaître de grands trésors qui eurent le privilège d'être classés dans la catégorie des œuvres d'art. Mais dans ce cas aussi la classification est purement arbitraire. Certains



sont effectivement des oeuvres d'art, tandis que d'autres semblent ne l'être que par définition. On dit qu'Ernst Ludwig Kirchner, le peintre expressionniste allemand, découvrit la sculpture nègre d'Afrique dans un musée ethnologique à Dresde en 1908, où les oeuvres étaient exposées depuis quarante ans. Il considéra que c'était de l'art. D'autres ont considéré que c'était du matériel ethnologique. A peu près au même moment Derain et Picasso ont découvert, dit-on, la sculpture nègre africaine à Paris. Ils ne l'ont pas trouvée dans un musée ethnologique; on prétend qu'ils l'ont trouvée dans un bar. Ils étaient d'ailleurs capables d'élever des objets de non-valeur au rang d'objets de grande valeur. Mais le mérite esthétique de la sculpture nègre d'Afrique ne doit pas être mise pour autant en question. Elle est de loin supérieure à la sculpture française du XVIII<sup>e</sup> siècle. Cette dernière avait seulement l'honneur de figurer dans les salles du Louvre, tandis que l'autre n'avait jamais été élevée à cette dignité.

Pourquoi et comment cela se produisit-il et quel sens cela a-t-il? Le musée d'art public assumait une très importante fonction au XIX<sup>e</sup> siècle. La démocratisation de la culture y trouva place. La classe moyenne en expansion voulut connaître de plus près ce qui avait été la culture des rois. Le développement des musées d'art va de pair avec le développement des orchestres symphoniques, autre moyen d'apporter plus de culture à plus de gens. Outre l'augmentation du public, le XIX<sup>e</sup> siècle vit aussi apparaître une période particulièrement matérialiste. Et maintenant comment naquit le piédestal? Il naquit du désir d'exposer les oeuvres d'art et d'attirer le maximum d'attention sur l'objet lui-même. Le piédestal est le symbole de la coupure entre l'artiste et la société. Le piédestal isole l'objet de tout milieu et concentre l'attention sur lui-même conçu comme sa propre fin. Le musée d'art avait été créé pour satisfaire à un besoin, au XIX<sup>e</sup> siècle; aujourd'hui il continue à offrir une certaine expérience où les gens puissent voir un panorama sélectif de l'histoire de l'humanité à travers l'illustration des oeuvres d'art. Mais, en ces dernières années, les peintres et les sculpteurs ont cessé de considérer les musées comme des institutions culturelles illustrant le passé: ils ont voulu des musées

répondant à leurs propres besoins. Ils ont voulu créer des oeuvres pour qu'elles soient mises sur un piédestal. Ils ont compris que si leur production est mise sur un piédestal, elle sera immédiatement appelée « oeuvre d'art ». Il suffit qu'un homme aujourd'hui fasse des toiles ou des sculptures pour avoir le droit d'être appelé artiste et le privilège de briguer une place sur un piédestal.

En 1932, Mies van der Rohe fournit un bon précepte aux artistes modernes, quand il dit: « Tirer les formes de la nature de nos tâches avec les méthodes de notre temps ». (4). Les artistes propres à notre temps doivent accepter l'industrialisme comme l'élément déterminant de leur oeuvre; bien plus, ils doivent réaliser que leur créativité doit être orientée vers les besoins des masses. L'artiste qui se sent rejeté ou déplacé aujourd'hui mérite de l'être. Il y a des chances pour qu'il ne fasse rien qui justifie l'attention qu'il suscite et que sa principale préoccupation consiste à briguer une bonne place sur un piédestal dans l'un des nombreux musées du monde. Mais le vrai artiste de notre temps n'a pas à se sentir frustré. Au XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> le fait d'être refusé était une garantie pour l'art. Oscar Niemeyer, le grand architecte brésilien, a jeté les bases d'une philosophie positive pour notre temps, quand il a dit: « L'artiste d'aujourd'hui n'est plus le génie incompris du siècle passé. C'est un être normal qui regarde la vie en face ainsi que ses semblables, tout à fait conscient des problèmes de la société contemporaine dont il s'était précédemment si complètement dégagé. Son oeuvre acquiert maintenant une véritable signification humaine. Il sait que son art n'est que le complément de productions plus fondamentales et c'est pour lui — aussi étrange que cela paraisse — la source de sa puissance créatrice ». (15). Le XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup> nous ont laissé un héritage à la fois positif et négatif. Sur la colonne positive du bilan on peut mettre les nombreuses idées scientifiques qui fournirent le point de départ de grands et nombreux progrès techniques. En art, les idées nouvelles ont fourni un terrain fertile pour une nouvelle exploration. Sur la colonne négative on peut mettre le milieu saturé de « déchets visuels » dont nous avons aussi hérité. Le XIX<sup>e</sup> siècle re-

fusa d'accorder un intérêt artistique quelconque à l'ensemble du milieu; le commerce permit à n'importe qui d'ajouter n'importe quoi au paysage qui rapportait de l'argent. Sur la colonne positive, les savants nous disent que le rythme du progrès scientifique et technique augmente en progression géométrique. Il y a un peu plus de cinquante ans, les hommes s'envolaient sur un engin motorisé pour la première fois. Aujourd'hui un objet fabriqué par l'homme a été projeté dans l'espace interplanétaire. Ainsi de nouvelles techniques ont ouvert de nouveaux horizons qui changeront notre futur monde visuel. En même temps des cités-monstres qui affectent chaque aspect de notre vie quotidienne, ont été produites à un rythme accéléré qui n'est pas inférieur à celui du progrès scientifique. Donc l'artiste d'aujourd'hui, s'il est sensible, s'intéresse tout d'abord à l'état du monde visuel qui l'entoure. Il est blessé par les signaux hideux qui masquent les beautés de la nature et par la vaine énergie que l'on met à produire en masse les maisons du type « Cape Cod »; par le grotesque croissant de l'automobile américaine, appelée parfois « je ne vois pas le sens exact et ici je n'ai aucun moyen de le trouver. Je pense que il est préférable que je fasse partie de la compagnie tout de même »; par l'horrible ameublement « moderne » qui on peut trouver dans les grands magasins ou les rayons de meubles, par l'allure désordonnée et peu lisible des journaux, magazines et affiches. On devrait partout s'occuper du plan d'ensemble. L'artiste sait voir où il manque et s'occupe d'améliorer les domaines où il fait défaut.

Si nous considérons que nous vivons dans une nouvelle époque, il convient de réévaluer les moyens d'expression artistiques. Ce faisant, nous découvrons que de nouveaux moyens sont apparus et que d'autres sont devenus beaucoup plus importants. Le film est le plus important des nouveaux moyens d'expression. C'est un nouvel art créé par la technique industrielle et produit pour les masses. Sergei Eisenstein, le grand metteur en scène russe, résuma la situation des nouveaux arts en 1939 quand il dit: « ... alors... le cinéma dépassa le niveau du music-hall, du parc d'attractions, du zoo et de la chambre d'horreurs, pour entrer dans la fa-



mille des grands arts. Le cinéma pourrait représenter le plus haut stage d'incorporation de chacune des possibilités et des aspirations de chacun des autres arts. En outre, le cinéma est l'ultime et naturelle synthèse de toutes les expressions artistiques qui s'émiettèrent après le sommet atteint par les Grecs et que Diderot essaya vainement de reconstituer dans l'opéra, Wagner dans le drome musical, Scriabine dans ses concerto en couleurs et beaucoup d'autres. En effet le cinéma-sculpture est une chaîne de formes plastiques changeantes, faisant exploser, enfin, des siècles d'immobilité. Le cinéma-peinture est non seulement une solution au problème du mouvement en peinture, mais aussi la réalisation d'une nouvelle forme sans précédent d'art graphique, un art qui est un libre flot de formes et de couleur, de compositions qui se meuvent, qui changent et se mêlent, ce qui n'était possible jusque ici qu'en musique. La musique a toujours eu cette possibilité, mais avec l'avènement du cinéma, le flot de musique mélodieux et rythmique a acquis de nouvelles possibilités de représentation - visuelles, palpables, concrètes. (A la vérité, nos réalisations dans le nouvel art ne connaissent encore que peu de cas de fusion complète entre images auditives et visuelles). En ce qui concerne la littérature, on peut dire que le cinéma est un développement de la diction au sens strict du mot réalisée dans la poésie et la prose, étendue à ce nouveau domaine où l'image désirée est directement matérialisée en perceptions audio-visuelles. Et finalement ce n'est qu'au cinéma que se mêlent dans une unité réelle tous ces éléments séparés du spectacle, qui étaient d'ailleurs inséparables à l'aurore de la culture et que le théâtre a vainement essayé d'amalgamer à nouveau pendant des siècles » (6).

Ainsi la hiérarchie a été brouillée et l'on devrait envisager avec plus de réalisme les problèmes d'aujourd'hui. Bien que le film soit un moyen d'expression entièrement nouveau, la technique moderne n'a fait que fournir de nouvelles méthodes pour utiliser d'anciennes disciplines. Mais pardessus tout, le milieu total doit être la préoccupation essentielle des responsables d'un projet. Certes de nombreux architectes urbanistes ont émis leurs idées sur ce sujet; mais Le Corbusier reste la chef de

file. En 1943 il exposa définitivement les problèmes du plan urbain en ces quelques mots: « Il s'agit d'arracher la société à ses taudis, de rendre les hommes meilleurs, de savoir quelles sont les conditions matérielles qui répondent naturellement à leurs occupations. La fonction crée la forme, le volume, et l'emplacement d'ensembles parfaits et efficaces et chacun doit être considéré en relation avec la fonction qu'il doit avoir ou qu'il a dans notre vie quotidienne; les cités d'habitation répondent à notre besoin de logement; il y a des cités de travail, avec studios, usines, bureaux; des cités culturelles ou de groupements quelconques; des cités agricoles capables de concilier les facteurs matériels et spirituels d'une renaissance paysanne; tout le reste concerne la circulation, soit verticale soit horizontale (piétons et automobilistes) » (7).

On peut déjà voir l'avenir prendre forme sous nos yeux. Actuellement une ville entière, conçue par Le Corbusier, est construite aux Indes. On construit une nouvelle capitale au Brésil sur les plans de Lucia Costa et d'Oscar Niemeyer. A mesure que les années passent, de plus nombreux édifices créés par Mies van der Rohe, Le Corbusier, Niemeyer, Bunshaft, Neutra et Saarinen, s'élèvent. Il y a davantage de meubles produits en série, mais bien conçus, créés par Charles Eames et George Nelson. La leçon du Bauhaus — à savoir que l'homme doit savoir comment concevoir la maquette d'une machine pour être un bon artiste est enfin, après trente ans, reconnue par tout un chacun. Dans d'autres domaines, des dessinateurs ont fait beaucoup pour améliorer l'apparence des hordes de matériel imprimé qui nus sont proposée chaque jour.

La créateur d'aujourd'hui est l'homme qui envisage et résout les problèmes de notre temps. Peut-être la hiérarchie des arts conserve-t-elle encore une certaine solidité; mais si l'on travaille dans ce que l'on appelle les arts mineurs, on constate qu'il y a plus de vitalité dans le domaine du plan. Les gens qui résolvent les problèmes sont les meilleurs dessinateurs et les meilleurs artistes. L'artiste réactionnaire aujourd'hui, est l'homme qui entend seulement communiquer ses sentiments personnels et même, peut-être, ne pas communiquer du tout, au moyen de couleurs et de pincesaux. La peinture est le produit d'un âge qui vit le règne de l'artisanat. La priorité des

sentiments personnels sur les autres sentiments de groupe est le produit d'un âge périmé qui n'acceptait pas la conception scientifique de la personnalité, basée sur des observations de groupe. Ainsi, nous découvrons que les artistes réactionnaires rivalisent pour obtenir une place de choix dans les musées. Ils se multiplient; les piédestals et les endroits où sont placés les piédestals se multiplient; pourtant les artistes se sentent toujours frustrés. Quand les livres de histoire seront écrits, les brigues de piédestals n'auront pas droit à beaucoup de place. Mais ceux qui luttent pour définir les formes du nouvel art seront seuls mentionnés. Les oeuvres d'art importantes de notre époque seront faites par ceux qui la comprennent et qui créent des objets qui sont utiles aujourd'hui. Les hommes qui créent ces objets sont les vrais artistes de notre temps. Il se peut que leur oeuvre fasse, une fois, l'objet d'une exposition dans un musée d'art, après avoir été sélectionnée pour ses qualités artistiques. C'est que le musée d'art et son jugement qualitatif ne peuvent nier leur importance. Mais l'exposition ne suffit pas à sacrer ces objets, « oeuvres d'art »; chaises, tables, lampes ou photographies d'immeubles ne sont des oeuvres d'art que s'ils sont réellement honnêtes dans leur fonction et leur forme et s'ils satisfont esthétiquement. Il est stupide de se demander si une chose est une oeuvre d'art. Si elle a été bien dessinée, elle ajoute quelque chose à ce qui l'environne et petit à petit elle vient à bout de la domination des « déchets visuels ». Donc sa contribution positive est suffisante. L'acceptation et l'utilisation du public doit être une récompense suffisante pour l'artiste. L'honneur d'exposer dans un musée d'art est une fausse récompense parce que l'appréciation de valeur n'a pas été faite sur une base honnête. En conséquence plus les maquettes sont conçues pour répondre aux besoins des hommes — aux besoins de la société d'aujourd'hui — et plus nous aurons d'art dans notre vie et pour notre joie.

(1) « *Conservation avec Picasso* », Cahiers d'Art 10:173-8. 1955 traduction anglaise parue dans Picasso, Forty Years His Art, publié par Alfred H. Barr, Jr. The Museum of Modern Art, New-York, 1939, pages 13-29.

(2) Ouvrage cité, cft. note I.

(3) FRANCIS HENRY TAYLOR, « *The taste of Angels* », Little Brown & Co, Boston, page 14.



(4) Burohaus, il G (Berlin) n° 3 Je 1923; traduction anglaise parue dans « Mies van der Rohe » par Philip C. Johnson, The Museum of Modern Art, New-York, 1947, page 184.

(5) STAMO PAPADAK, « *The Work of Oscar Niemeyer* », Reinhold Publishing Corporation, New-York, 1959, pages 5.

(6) SERGEY EISENSTEIN, « *Film Form* », publié et traduit par Jay Leyda, Harcourt Brace & Co, New-York, 1949, pages 181-2, Meridian Books Edition.

(7) LE CORBUSIER, « *Manière de penser l'Urbanisme* », Editions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Paris, 1946, page 65.

Paolo Portoghesi

## Architecture and Technical Environment

(page 13)

A wave of confusion and anxiety has been sweeping over the world scene in recent years, upsetting the artificial equilibrium of modern architectonic culture and compelling it with dramatic urgency to reappraise its values and achievements.

The most recent works of Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier, and Wright, or those of Philip Johnson, Eero Saarinen, the B.B.P.R. group, Paul Rudolph, and certain tendencies which are held to be characteristic of post-war Italian architecture, have all aroused controversies in the more important European and American magazines and revealed differences not only in the interpretation of phenomena but also in the way of formulating the general problems of architectonic methodology. (1)

Nor can it be said that these controversies have thrown any light on the subject; for on the one hand the argument is usually limited to verifying how orthodox or heterodox a given work is with respect to an intrinsically antidogmatic synthesis; on the other hand, there are far too many attempts to justify one's own work by reference to occasional or environmental contingencies, thereby avoiding the problem of revising one's values.

What has become clear from all these debates is that in being obliged to step down from the comfortable prophetic pedestal on which avant-garde thinking had placed it, in having to face the reality of the themes imposed on it by a developing society threatened by levelling off and alienation, modern art has shown the very « multiplication of means and confusion of ends » that Einstein described in more general terms. In fact, a kind of assimilation of means by ends has made the path of architectonic culture uneven, covering it with cyclical illusions and delusions rising from the con-

tinually exhausted cult of ever-new idols and attractive but sterile myths.

On the international plane, the history of this mythology is of a formidable complexity, and yet it is one of the most urgent tasks facing serious criticism.

It is especially important to clear up the misunderstandings that have grown up around the notion of technology and progress, for the attempts to establish objective bases for the construction and the verification of architectonic language threaten to lead us back, as a reaction against certain aspects of a dominant empiricism, to the old attitude of optimistic confidence in the positive value of any kind of technical progress and in the possibilities latent in the adoption of new techniques, of freeing architecture from the quicksand of *formalism*, a rather ambiguous term often used to concentrate a complex of contradictory meanings which perhaps all too conveniently express an essentially emotional rejection of certain architectonic experiences.

The dubious value of the purely technical outlook in respect to architecture may perhaps be better appreciated if we broaden the background of the problem to include human labour. The analysis of phenomena which progressively make advances in the evolution of production methods and of their influence on the psychological and cultural worlds of the worker, provides revealing evidence for placing a few experiences of modern art and architecture in an integral historical setting.

Indeed, the world of art, like that of work, reflects changes in that process of the humanization of the machine which seems to be the counterpart of the mechanization of man's activities as he gives up his role as the chief figure in determining his own fate. And in certain respects Mumford (2) is persuasive, or at least stimulating, when he sees in certain artistic expressions of our time — though born of the resolute search for a new order and

Leonardo Mosso

## La lumière dans l'architecture de Aalto

(page 66)

Leonardo Mosso attire d'abord l'attention sur certaines équivoques très répandues à propos de l'art et de la personnalité d'Alvar Aalto. Il étudie ensuite comment le grand artiste finlandais réalise l'utilisation fonctionnelle de la lumière dans certains édifices, en commençant par la Bibliothèque de Viipuri; et comment, dans le traitement de la lumière, son oeuvre suit constamment un développement logique reparable, fait de pensée abstraite et d'émotion artistique. L'auteur ponctue ses thèses d'exemples particuliers et en examinant le Rautatalo; il fait ressortir chez ce dernier la synthèse riche et organique de tous les éléments constructifs, chromatiques et lumineux. D'autres constructions sont analysées: l'édifice pour bureaux dans le port de la capitale finlandaise, l'atelier de Tiilimäki et les autres ateliers aaltiens, la Maison Carrée, le sanatorium de Paimio, la salle du Conseil Communal de Säynätsälo. Mosso passe ensuite à l'étude des éclairages et il fait observer qu'elles ont été conçues comme partie intégrante de la construction architecturale et il en examine les différents types en les reportant à leur emplacement.



equilibrium of values — an unwitting but faithful mirror of that disintegration of cultural and civilized values, along with the renewed attacks of barbarism and the will to self-destruction, which have marked the first half of this century. But beyond any such merely analogical purposes, the point of view of architectural problems makes it possible to individuate a number of aspects in the development of neo-capitalism. The scientific organization of labour suggested by Frederick Taylor in 1911 constitutes an experiment which, now that it has completed its cycle of maturation, has clearly demonstrated the extra-human ends of the development of productive processes and the difficulty of foreseeing the consequences it produces in the life of society.

Intended as a suggestion for a *mental revolution* which was to establish a new psychological relationship between man and his work and between the various components of the productive organization, Taylorism soon became a factor in the mortification of the worker's personality, « transforming him into a kind of atomic structure of the factory », « breaking up » — as Gramsci put it (3) — « the old psycho-physical nexus of skilled professional work, which required the active participation of the intelligence, imagination, and initiative of the worker, and reducing productive operations to the physical-mechanical aspect alone ». Taylor obviously aimed at something quite different: first of all, the experimental determination of the best method of execution and the time required for any given operation; then, the definition of a distribution of work based on this analytic data, eliminating every kind of waste, both of workers and of the time-machine relationship delays due to the wrong distribution of power or to a lack of coordination of quantities. Yet, although the new method has brought about an increase in productivity which was to result in an improvement in workers' *material* well-being and in the simplification of their tasks by freeing them from any of their individual responsibilities, in the end it has created a dangerous vacuum in the place of the human meaning of work, and accelerated that process of rootlessness so lucidly described by Simone Weil, a process to be seen in the culture of the masses incapable

of rising above the collective brute level which still characterizes it (4). Thus, out of a need for rational reorganization has sprung a new kind of slavery of paid work on the assembly line, which requires that a man continually make the same gestures, negatively influencing his psychic and, more generally, his biological stability, completely disassociating him from a natural environment and introducing him into an absolutely artificial environment; finally, driving him to utilize his free time as a vent to his emotions, as an abandonment, an escape, instead of time in which to consciously strive to enrich his human experience.

It is not our intention to establish a close parallel between Taylorism and rationalist theories of architecture and town-planning, for in regard to the latter there is already an uncertainty of interpretation which would necessitate a preliminary critical examination; nevertheless, it is clear that in their articulation these two phenomena clarify each other and may be led to a common outlook which sees in technology a new determining factor in the human condition, a factor which may suggest not only new expressive potentialities and instrumental realities, but also the beginning of a new operational equilibrium.

Actually, it has become increasingly clear how absurd a movement is that rejects the principle of rest and is condemned to a perpetual race and perpetual acceleration (5). The self-destructive character of the movement, of this activity that becomes nightmare, frenzy and rationalized escape, has been expressed in poetic terms by Chaplin and by Clair, and in terms of sociological analysis by Mumford, while it appears not as something to attack but as the only possible content in the desperate delirium of « gesture painting ».

Although the *Bauhaus* clearly demonstrated the human and civilized purposes of reorganizing productive processes in architecture (understood as the only possible method for saving the remaining values of western civilization) the formal results of its activity betray the experimental character of its methodology and the controversial atmosphere in which it was elaborated: the deliberate abandonment of all thought of historical continuity, the concept of history as something didactically dangerous for the formation of a

new formal sensibility, all of which reveals the « avant-garde » limits of the *Bauhaus* and the impossibility of coming to a lasting definition of the notions of progress and technics. The impoverishment of hereditary values, the rejection of memory, at a time when in order to survive culture needed all its vital energies, was a presumptuous act which once again proved the specifically elite tradition of modern art.

More generally, apart from the intimate meaning of the more important individual experiences, the white architecture of the between-the-war years on the whole expresses this seeking (perhaps on behalf of man, but outside of man) after the formal possibilities for the face of the new city, based on a prophetic optimism which was to be tragically betrayed by the incredible barbarity of the last war.

The abandonment of the spatial unit, of the elementary system of symbols binding the building to the tension, of a dynamic balance achieved by coolly applying rules of an optical conception of the architectonic object — all witness the rejection of the direct communicativeness of form in favour of an illusory operational mode of communicating which in every case projected necessity into the future far too hastily...

That this attitude of rigid isolation which bound modern art to a minority of intellectuals inclined to idealize the spirit of the working-class movement and of the organizations it founded, ended by bringing grist to the mill of reactionary ideologies and movements, is a painful fact that was proven not only by the cultural events but also by the political history of these years. The intellectual left showed on every occasion that it was unable to oppose the mythology of the middle; class dictatorships with anything capable of taking root in the popular imagination with equal ease. Poverty of language and perhaps also lack of faith in non-enlightened humanity made it impossible to translate into political terms any form of resistance to the ideological pressure of imperialist nationalism.

In a more general historical perspective rationalist experience — apart from the value of its artistic results — takes on a number of paradoxical aspects that betray the limits of the minority spirit which animated it. And perhaps it is best to agree



with Mumford - without rejecting a heritage which, as we see it, is fundamental to our culture - that the ended by expressing (deposite the intentions of the planners and as a result of blind faith in the abstract order of intellectuale rules) the impoverishment and uprooting of life and society, the surrender of man to the new rhytm imposed by technology, and his inability to dominate what he ahd created. After struggling to free themselves from their masters, after acquiring class consciousness an awareness of their own collective strength, industrial workers found in the image of their orderly white houses the proof of what they had begun to suspect - that they had fallen into a new and dangerous trap, slavery to the machine.

\* \* \*

One of the fundamental problems in the industrial re-organization of neo-capitalism is the friction caused by the inability to reconcile the biological reality of the human organism with the new artificial environment of rationalized labour. This attrition has indirectly influenced production rates, owing to the diminishing productive capacity of men condemned to the enervating rhythm of the assembly line.

The recognition of this unstable factor, consisting of inner tensions and the psychological trauma of the working environment, and the need to attenuate these conflicts with their negative economic effects, has given rise to the theory of Human Relations, a kind of corrective which instead of removing the cause of a sickness afflicting society proposes to mitigate its effects with psychological, or rather psychoanalytical therapy designed to diagnose and fight inhibitions and frustration complexes.

As the theoretician of Human Relations has written (6), « We find that we have evolved from a society with solid traditions and stable cultural forms towards what might be called an adaptive society characterized by the increasing complexity of its institutions, which are more and more independent of one another, and by the vagueness of its social codes. The individual, who has become more and more unstable, is subjected to continual pressures, to tensions and conflicts that directly influence his spiritual well-being and

even his view of the world ». In the light of this state of affairs the institution of counsellors, to whom the workers can freely confide their problems of adaptation and their personal troubles, is a kind of safety valve in a circuit subjected to intolerable pressures. And even when Human Relations has profoundly influenced the production structure by bringing about the rotation and the integration of assembly-line work, or the formation of social relationships, it has never lost its character of refined and disguised paternalism. It reveals its limits in its inevitably negative influence on the workers' political and union consciousness, and in this sense belongs to that Utopian Revolution of Technicians which is supposed to be the premise for leaving behind Marxism and Capitalism and to prepare the twilight of parliamentary democracy, entrusting everything to « specialists » aided by thinking machines which would statistically evaluate real contingencies. They would also execute all operations of control and choice, as the « offices » would become the « sovereign bodies » of the unlimited state of this society of technicians ».

The sacrifice of the need to integrate the values of the human spirit would lead, warns Mumford, to a more terrible variety of barbarity which to animal energy would add the powerful technical and social means we now command.

Both *Human Relations* (7) and the *Revolution of Technicians* (8) indirectly affect problems in architecture and city-planning. On the one hand, there is the influence of the overlapping and instrumental character of the psychological components, which are emphasized in architecture by the search for the organic; on the other hand, it is equally alarming to witness the transference of project planning from an individual or a closely integrated team to an office in which specialized technicians methodically practice that kind of vivisection of problems which compromises the integrity of the outcome.

Applied psychology, which seems to be the real motive of certain forms of empiricism born of the experiences of Northern Europe, has found little resistance in Italy. It has often been used as a superficial corrective to certain theoretical difficulties of rationalism, thereby putting off the radical semantic revision which was

just being undertaken, though rather confusely, as a movement springing not from a need developing in the minds of a given intellectual group, but rather as a ferment at the base, which is still incapable of achieving historical validity.

Putting terracotta bricks on houses, re-examining the problem of human space in the light of complex planimetric arrangements which avoid geometric regularity, and the overconfident indulgence in dialectical forms as means of communication, are all fragmentary hypotheses, medicines which attenuate but do not cure the crisis in the human content of architecture. And yet both eclectic... empiricism and the theory of Human Relations should be credited with having discovered the weaknesses of a methodology based on unlimited faith in economic naturalism and in the value for progress of every increase in productivity.

In recent years the great rapidity in the development of the electronics industry (in the five-year period from 1947 to 1952 a production increase of 275% was recorded in America) and the consequent expansion of the control tasks assigned to machines, has given rise to a new problem, for labour, or at any rate a problem likely to become suddenly of unpredictable urgency and importance. — automation (9); the introduction, that is, into the industrial production cycle of mechanical organisms capable of carrying out highly complex tasks of learning, checking, and choosing, thereby replacing human work even where it involves the intellect. The social effects of automation have been the subject of studies, debates, and optimistic or even apocalyptic considerations, which have emphasized the transitory and unstable character of our present production methods and make startling predictions for the world of labour.

The possibility of increasing and perfecting production and at the same time decreasing the labour force employed seems in the long run to promise an improvement in living standards, an increase in salaries, fewer working hours; briefly, the abolition of the slavery of work, or even the abolition of the toil that for thousands of years has been inseparable from the problem of our daily bread. But in the immediate future automation will mean the release of great



masses of workers and the birth of that alarming phenomenon defined as technological unemployment. More than ever before one realizes responsibility of man, the possibility that he has of choosing between disintegration, levelling off, self-destruction, and the return to a balanced existence: the building of a new order which may finally bridge the awesome gap between the progress of self-awareness and moral dignity.

It is clear that if we fall into the illusive and interested optimism of the *theory of compensation* according to which the supplementary needs of plants introducing automatic equipment will always result in the absorption of the *released* workers, we are in for a labour crisis of unpredictable gravity. Even if this metamorphosis in industry were certainly to bring about unlimited welfare in fifty years, it must be said the working classes throughout the world are no longer willing to pay the expense of such an experiment as they did during the first industrial revolution. Automation, therefore, imposes instruments of control and the wide-scale application of planning to decide the ends to achieve with a means which has its own natural, rigid, and unhuman law of development and might, while freeing us from toil easily make us slaves of an oligarchy of technicians, who would possess the levers of command to a power the scale of which would be immeasurably superior to that of human energy.

The habit of programming machines, moreover, in order to obtain that docile service which no animal organism could offer, has already excited the imagination of scientists as to the possibility of programming human activities. *Bicontrol*, which so far has been experimented only on laboratory animals, might become a means - through direct transmission to the nerve centres and brain of given electrical impulses - of nullifying the will and adapting a man to receive orders from an electrotechnical centre, capable of controlling his muscles. Dealt with in this way, a human being might become a high-output machine, perhaps to be preferred to all others. Finally, there would be no need of counsellors; he would be a truly perfect object of exploitation, one such as many captains of industry have long desired.

But apart from these possibilities, which may seem naively apocalyptic, automation could undoubtedly become a wonderful instrument for re-acquiring the lost equilibrium of human values. The decrease in the number of working hours (which might become even four, as in Campanella's *Città del Sale*, or six, as in St. Thomas More's *Utopia*) will give free time quite another meaning than that which it has today. Today free time means escape, cutting loose, abandoning everything; in the future it might once again mean time for learning, for maturing one's personality, for finding one's way back to nature, for re-acquiring, with an awareness of their purposes, the moral and religious laws of existence. At the same time the work of controlling machines will give man back the sense of his own dignity and responsibility and will raise to a higher economic plane the agricultural, artisan, and intellectual work needed to give life to the community. Perhaps within fifty years it will again be possible, as in ancient Palestine, for humanity to suspend its activities now and then for a whole year, for the sabbatical year to return as a year of meditation and human communication in which men try only to know one another.

Reduced to its true dimensions as a phenomenon eventually controllable by means of man's political alertness, the advent of automation still fully involves the responsibility and the colling of architecture and city-planning both with respect to the need for general planning and to the new problems which it raises.

As for the influence that automation may have on production equipment and the form of products, there has been talk of the need for a gigantic work of redesign in which the aesthetic point of view will have a predominant role. But besides this, the increase in productivity in the construction industry will open new horizons, and it will be necessary to employ temporarily vast masses of workers released by automation and waiting to be reabsorbed and requalified. This will again bring up the question of the great public works carried out in order to maintain the equilibrium of employment and also to interpret the new requirements of a society which will have found in movement the principle of rest and, without stopping, may be able to

afford the return of « contemplation ».

Whether it is considered from an optimistic viewpoint or not, automation suggests the picture of a gradually but profoundly changed world in comparison with which the present stage in technical development, with its corollary of relations and methods, may very shortly appear to be outmoded and in many respects not vital, denied by experience and by the terms of an inevitable change of values. Technology has no law against contradicting itself, and its internal logic has as a parameter chance. If we continue to ask it what it cannot give us, i.e. a path to follow, we may continually find ourselves changing our direction in a chronic condition of crisis and frustration.

To hope that in continuing in disintegration the negative will magically change to positive is as dangerous as allowing ourselves to be attracted to the dogmatism of an authoritarian solution which would fight the crisis with the restoration of an impossible anti-historical situation. To abandon technology to mere fortuity unrelated to the spirit in order to assure the latter of undisturbed supremacy is an attitude the passivity of which leads to the same results as the neurotic *obsession of scientific mobilization* (Wiener) which is setting us adrift from reality: it is a way of surrendering by avoiding the true problems of civilization. It is within the new technical environment and not without that we must seek the instruments for controlling and guiding growth; man must take over all the controls from mechanization. « We still have to extend our knowledge », writes Mumford, « but it is knowledge which is quite different from the fragmentary, incoherent successes of modern specialists; we must increase our riches so that they become transformed into life values and not into terms of profit and prestige; and we need also power, the human power to control, to prevent, to direct, to contain, to refuse, in direct proportion to our increased physical power to exterminate and destroy », even if these words may sound dangerous to those used to considering « all changes progressive, all mechanical inventions desirable, every form of prohibition and control mortifying, to those who regard history and culture as a kind of mechanical process



in which man cannot play a decisive role, except in a few cases, in accelerating the inevitable movement of impersonal forces ».

Considering the problem of *control* within the particular framework of architecture and town-planning reveals the cardinal importance of events in the last ten years, and puts a responsibility on our wisdom to it will require all our wisdom to meet.

Though confirming the fundamental role of rationalism as the first constructive hypothesis in seeking an idiom, the critical reappraisal of this experience has revealed its inadequacy in problems of technical organization, human communication, and historical continuity; its inability to offer the man of our time ( whom - to quote Gropius - « the great avalanche of progress and science has left uncivilized and restless, incapable of adaptation and often pitifully lacking in moral initiative ») an image of himself striving to recover the sense of being rooted in his society and environment.

Between the wars, in the enthusiasm of their efforts to highlight the formal possibilities of technology by integrating it with the aesthetic point of view, modern architects thought that once they had correctly set out on the path of *quality in quantity*, the problem of the dialectical relationship between art and society would be automatically and implicitly solved. The interlude of the war and political crisis brought to an end all cultural maturation of the formal themes and general principles of Rationalism, leaving behind, to a culturally immature professional class, the heavy burden of a methodology worked out from the somewhat Utopian model of a society which had already been transformed by the industrialization of production, along with a series of linguistic hypotheses, and a repertory of forms linked to the often contradictory experiences of the avant-garde in the figurative arts.

The Italian post-war period was characterized by a wave of empiricism which was at times escapist, at other times a serious attempt at clarification; but in any case it reflected the mood of those years, in which, in the light of a ruined and divided Europe, it became extremely clear how inadequate was the rootless idiom of the avant-garde to express

the human content of developing society. The advent of this complex of problems bound to occasional poetry and the *environment as an episode*, put off that critical and methodological revision which alone could have prevented architectonic culture from slipping into a series of mistakes.

Thus, in Italy, some architects committed themselves to serious effort at producing quality, gradually throwing off the inhibitions of avant-garde thinking, re-examining tradition philologically so as to bring about the direct introduction of new riches into the idiom; other architects had an exclusive interest in city-planning as the only means, in contact with the objectively demonstrable reality of society, of tearing architecture away from the vicious circle of formalism.

Neither of these lines of research were in practice enough to save a situation which had become more and more difficult owing to the lethargy of the political revival, for while these lines offer the professional nothing but vague or extremely difficult and even dangerous suggestions, they blur the problems of idiom in very particular and unique cases and in that prophetic attitude in town planning which, in the refusal to separate the moment of planning from that of the architectural form all too simply puts one thing off until the other, making definitive the rejection of expressive values and direct communication, which are the very heart of the artistic act. On the one hand then, we have an architecture of limited didactic value which may even be stunningly rich but could hardly be utilized, owing to the lack of that kind of internal discipline which is needed to approach a work; on the other hand we have disappointment and a mistrust of the values of architecture, of the meaning of works, and, in the extreme form, the conviction that since every society has the architecture it deserves, the only way of effectively contributing to the revival of architecture is to take political action. And here one clearly sees the fallacy of considering one's responsibility as a citizen so great as to absorb, exhaust, and make meaningless one's responsibility as an architect and, why not, an artist. Romantic individualism and prophetic Utopianism are the two si-

des of the same crisis, which is based on a similar failure in one's knowledge of and dedication to Italian society; for on the one hand this knowledge is merely intuitive and sentimental and gradually tends to identify society with a particular, limited, and idealized environment; on the other hand, there is a statistical knowledge which precludes the possibility of a direct relationship and offers only « technical » solutions to a substantially human problem.

It is in this aspect of insufficient critical maturity that we should perhaps look for the explanation of the incapacity of Italian architecture to react positively to the vast wave of disapproval to be found in certain European countries and in particular in Reyner Banham's now famous article, in which the author claimed to see the symptoms of an « infantile regression » in the work of Italian architects. The defence immediately showed itself to be inspired by personal considerations and soon degenerated into a kind of witch-hunt, the witches being identified not so much with any particular works or persons as with a revival movement artificially defined on the basis of a few paradoxical results of marginal experiences - a convenient scapegoat to sacrifice symbolically in order to relieve one's conscience of all doubts and the fear of being an accessory. What might have been the occasion for reciprocal acknowledgement, for valuing the substantial dialectical unity of many apparently divergent experiences, became instead the pretext for a new controversy, for abandoning an experience before it had even matured, before architects had seen it to the end.

In this climate of opinion the myth of technicism has again risen as an escape into objectivity, a myth that we have tried to explain against a broader background as offering no real contribution to the solution of problems which involve the very role of the architect in society.

For these problems, as we see them, can be solved only by a concise and analytic dialogue bringing about a revision in continuity, the only way to avoid betraying the inner drive which is the perennially valid part of all the experiences grouped under the now academic heading of the Modern Movement.

Indeed, the mechanical return to these experiences, the rejection of



all work done since the war, and the retreat to the conformity of the technical solution would be the best way to betray the spirit which animated the masters of modern architecture; this, indeed, would be «reactionary», a way not to deny but to confirm the provincial reputation of Italian culture. Nothing is more provincial in the negative sense than abandoning oneself to nervousness and dissatisfaction, judging all men and experiments by their defectus and dangers, and refusing to consider them objectively. In this way one is automatically condemned to a perpetual experimentation, and as soon as one begins to suspect its limits and risks - such is one's anxiety to stay at the head of all movements - one discards it, thereby blocking all further exploration of the theme as well as the maturation of one's critical ideas on the same. If we continue along this unstable line, within ten years we shall find ourselves «surpassing» the «revival» of Rationalism begun in 1960 and there will be no end to regrets and destructive self-criticism. To abandon the problem of rooting architecture in the culture and society in which we live would be, as we see it, a surrender, an historically untenable position that smacks of presumption and impotence.

Another thing we might do is to abandon the philological and episodic search for relationships that has kept us busy in recent years. In this attempt to achieve constructional clarity and objective balance, one may perhaps make out a few latent reasons of unity, which is indispensable for guaranteeing that the future of architecture will have that convergence of human resources which makes the Italian scene perhaps the richest in Europe.

Certainly the life of our time pushes the architectural idiom to master the new visual means, demands that a new scale be introduced in the designing of buildings and city space, that the speed with which means of transport move should determine the new face of the city. But we should not idolize novelty, or forget that it is the principle of rest which gives value and sense to movement, or that the vision of speed will never nullify the vision on the human scale, from the height and speed of man. A revival should bring about an

addition or rather a product, and not a mere substitution of values. If Italian architectonic culture is to reacquire its unique and authentic position in the international scene, it must not elude its responsibility, which consist in renewing and purifying itself, but also in its historical heritage.

For years we have been hearing the superficial story that the Italian past is a burden and an encumbrance in the way of any attempt to fight the inertia of the Academy. Whether or not the past is a burden is a moot question, but what seems to be clear is that ignoring its presence is just as escapist as lazily giving oneself up to its contemplation. If it is to find that extra spiritual strength which Bergson called for to offset the growth of technology in the world, western culture must mobilize all the still vital forces of its heritage. Again, for the benefit of those who fear the past as a source of inhibitions and unjustified surrender, one might reply with Simone Weil's words, one of the greatest witnesses to the will to redemption felt by the better part of modern culture: «It is useless to try to turn away from the past and to think only of the future. It is a dangerous illusion even to think that it is possible. The opposition of future and past is nonsense. The future brings us nothing, gives us nothing; it is we who, to build it, must give it everything, even our lives. But to give one must possess, and we possess no other life, no other blood than the treasures of the past which we have inherited, digested, assimilated, and re-created. Of all the needs of the human spirit nothing is more vital than the past».

Einrich Erdstiek

#### The Face of the City - A Concise Grammar (Summary)

(page 140)

All over the world today garden cities, new quarters, and even new cities are being built, but such constructions are generally undertaken without any creative ideas regarding the appearance of the city as such. And without an overall city-plan, without and idea of that whole of which the city is made - as we see

in many countries - we have only streets, approaches bordered by uniform constructions, and never a city whose inhabitants feel perfectly at home; which is actually a prime necessity for them. The artistic point of view does exist - though applied only to the single building - but it does not exist with respect to the planning of whole streets, and hardly at all to the city in which these buildings are to rise. Modern town-planning, so far, has been applied only in the sense of local planning, of exclusively technical planning from the viewpoint of traffic. In other words, town-planning today lacks the rules that have existed for thousands of years in architecture: while rules acknowledged as such are actually indispensable in all fields for the attainment of artistic results.

How are we to conceive of these rules? A building - if we choose to argue from this basis - may be considered from a given point of view, while that whole which makes up the city develops little by little with the passage of time, hand in hand with the growth in importance of its traffic lances. The city organism is not made up of a solid sequence of buildings, or lines of houses and courtyards. We discover instead in this organism - though only when it is complete - various construction complexes or construction groups separate from one another and in continual transformation.

It would be pleasant to be able to develop the modern city in this way; decentralizing it, widening it, and setting off vast zones of green. Town-planning means grouping buildings and giving such groups the appearance of a whole, subdividing the various groups into a harmonious rhythm, and giving streets an appearance such as permits the preparation of other groups and of surprises for people going along them.

And subdividing streets: that is, setting them off in zones which in themselves constitute a whole and are differentiated from other zones. The whole problem of town planning may therefore be summed up in two questions: (1) How can we give a section of a street the appearance of a whole in itself? (2) What appearance shall we give to a transitional zone between one section and another?



The structure of a section giving the appearance of a whole in itself may be described as follows: it would consist of three elements: (1) the entrance to the zone formed by the section in question; (2) the marking off of the zone which, in consequence of the greater space between buildings, would need only to be greater space between buildings, would need only to be suggested (Fig. 11); (3) the end of the section, which will also be the transition from one zone to the next. Between these structural elements there are very specific correlations which can be determined in designs.

Fig. 1: We certainly do not feel like going along this street. The impression changes, however (Fig. 2) if we give the street a dominant point to concentrate on: the street then has a direction. Thanks to the oblique position of the blocks of construction, one feels directed towards the end of the street and beyond: we are prepared to see something important. Fig. 3: Even without a dominant point on which to fix one's gaze, one can attain a similar and, one might almost say, magical effect through the arrangement of buildings. Fig. 4: Here we see the buildings arranged transversally with respect to the street, axis, giving a monotonous appearance to the whole; the entrance to the quarter, too, is lifeless and seems to lead nowhere. The constructions or rows of constructions belonging to the same section should, therefore, be correlated with one another not from the point of view of the picturesque, but from the much more concrete and precise viewpoint of space. We cannot expect to achieve urban effects if the rows of buildings making up a section of a street let the eye wander, or if the dominant point on which the eye fixes has been situated haphazardly. One should be able to fix one's gaze on a dominant point which stands out, but it would also be enough if the following section were arranged obliquely to obtain the same results, that is breaking up the monotony, giving the section its own direction and its own character. On the other hand it will be observed that smaller the angle formed by the two sections the quicker the effect of the section will be (see fig. 7). Again, the more outstanding the dominant point

the slower will be the effect of the section (see fig. 22 or fig. 26). We thus have a sure way of giving rhythm to the sequence of different segments.

In any case the position of the point on which one's gaze concentrates is given by the small courtyards in front of the constructions (fig. 7a, 9, 19, 22, 23, 25). This point is correlated with the entire section and, in particular, there is also a correlation with the entrance to the section. Whether the rows of buildings narrow to form a close outline (fig. 7) or are invitingly wide (fig. 8), there must always a proportion between the appearance to give the exit and that to be given to the entrance of the section. The form to be given to the entrance is as important as that to be given to the exit. It must be clearly recognizable that this is a beginning (see fig. 5, 6, 8, 9, 10, 13, 14, 20, 23). Rows of buildings belonging to the same section should always move in relation to one another, as if both were making the same gesture. In this way they will take on a form marked by harmony and expressive movement. Planning rows of buildings, in fact, is an art. How should they be planned? There are two important and critical moments in planning, and in many cases there are even three.

(1) The entrance to a section of a street seen from the opposite direction determines in turn the exit, and must therefore also show a dominant point on which to fix one's gaze. The double dominant required as a result of the two directions is effected by the row of constructions (see fig. 15 & 16, 21 & 22).

(2) In town-planning we have a continual contrast between vertical and horizontal, that is between that which rises from depth and that which this in depth. The horizontal lines which oppose the vertical increase this optic effect. What matters is to balance this contrast of coordinates and their opposite tendencies of movement. This balance should be applied in planning the rows of buildings (fig. 11, 17, 19, 20, 23, 24).

Finally, another element may influence the planning of a row of buildings, and that is when the section of the street is not only a zone from the entrance to the exit, but constitutes a central point; that is, when the tendency to go

through the street is in polarity with the tendency to remain there (see fig. 10, 11, 17).

To sum up: the rows of buildings and their façades will always be directed towards a dominant and characteristic point situated where the visual zone terminates or possibly towards a central point where the greater space suggests a pause. And now we shall answer the second question regarding the appearance to give to the transitional points between the various sections (fig. 17 to 26). We immediately discover the principle of balance given to the contrast between the vertical and horizontal coordinates. In this play of contrasts we see something like a man's step: from the right leg to the left and then once again to the right. An analogous rhythm appears also in the sequence of the various sections. When a wall seems to turn, it leads at the same time in depth and, therefore, towards the following section.

Another word about the illustrations. Fig. 4 contrasts with figs. 5, 6, 13, and 14: a classical approach to the end of a street. Comparing the plan with the perspective we observe that the eye takes in everything which is at a distance, and that a long street may look short and limited. Figs. 7 and 8: alternatives between the dominant point and the arrangement of rows of constructions before reaching the dominant point. Fig. 10: a decided entrance; to the left a row of constructions on a winding line with the precise introduction of a dominant point in the complex, as in fig. 9. Fig. 11: A like picture, but with buildings placed transversally with respect to the end of the street. To the left a large arc softens the vertical lines on the right; this wide movement reaches the row of constructions in the background. Figs. 15 and 16: the structure of a street few constructions rise to form a wall delimiting the end. Fig. 17: in the foreground to the right and somewhat back on the left side, small squares arranged in relation to a centre of gravity; lastly, the right foreground forming an uninterrupted line. Fig. 20: A view showing the same structure. The two parallel fronts which mirror each other prevent any kind of artistic appearance. Fig. 21: Here one's gaze is drawn to a dominant construction. Fig. 22: The same square



seen from the opposite direction Fig. 23: One moves on to the following section. Fig. 24: Here we have two sections and two dominant points. The first dominant point is formed by an imposing front which fits harmoniously into the outline of the street. As a contrast to this we have the wall forming the background of the second section. Fig. 25: The same, seen in plan. Fig. 26: a variant of figure 25. In all these examples we find forces which draw one along a street, induce one to pause, and harmoniously lead us on.

The examples shown are, in any case, developed according to structural formula; width and length, as well as the size of corners, have all been correlated: and these relationships can be expressed in figures. These structural formulas undoubtedly make possible very harmonious solutions in town-planning. In the modern city we can go without a great many artistic details, but not without the effects produced by space. Depending on how rows of buildings are planned and how zones open and close, like theatrical sets, we shall have endless possibilities for applying the town-planning of our time.

Leonardo Mosso

#### The Light in Aalto's Architecture

(page 86)

rium, and the hall of the SÄYNÄT-SÄLO City Council. Mosso then went on to discuss the lamps, showing how they were from time to time designed as integral architectonic detail, and examining the various types of lamps with respect to their placing.

After pointing out a few common mistakes regarding Alvar Aalto's art and personality, Leonardo Mosso demonstrated how the great Finnish architect came to make a functional use of light in a number of his buildings, beginning with the Viipuri Library, and how in the treatment of light his work follows a recognizable line of logic and composition: that of abstract thought and poetic emotion. The author underscored his thesis with detailed examples, examining the Rautatalo and noticing in it the rich and complex organization of all the constructional, chromatic and lighting elements. Other constructions analysed were the studio of Tiilimäki and other Aalto studios, the Maison Carré, the Paimio sanato-





Tutti i diritti riservati / All rights are reserved

Direttore responsabile, Bruno Alfieri

Autorizzazione del Tribunale di Milano

n. 4423 del 10 ottobre 1957

Finito di stampare il 10 dicembre 1960 dallo

Stabilimento Poligrafico G. Colombi s.p.a. - Milano

Carta tipo Zenit della Cartiera A. Binda

Clichés di Altmani

Printed in Italy

